

زحمت و علم

موريس سيرور

# الفن التشكيلي

ترجمة

هنري زغيب

الطبعة الأولى: ١٩٨٥  
بيروت، لبنان



الفن الشعبي

اهداءات ٢٠٠٠

أ.د. حبيب الشاروني  
استاذ الفلسفة بكلية الآداب

موريس سيروت

# الفن الشعبي

ترجمة

هزري زغيب

منهورات عويدات

بيروت - بباريس

١٩٨٣

الطبعة الاولى

جميع حقوق الطبعة المربية في العالم محفوظة لدار

منشورات عويدات

بيروت - باريس

وذلك بموجب اتفاق خاص مع المطبوعات الجامعية في فرنسا

**Presses Universitaires de France**

الطبعة الأولى ١٩٨٣

## ما هي التكميلية؟

« هرمت ولم أحقق شيئاً ، ولم يعد لي متسع لأحقق بعد أي شيء . وسأبقى بدائياً في الخط الذي اكتشفته » .  
بهذا - قبل وفاته عام ١٩٠٦ - همس بول سيزان إلى اميل برنار .

ولم يعد سيزان يعلم أن هذا « الخط الذي اكتشفه » سيسير عليه إلى الاكمال والتطوير : بابلو بيكاسو وجورج براك ، محدثين أجراً الثورات التي عرفها فن الرسم .

### ١ - لمحة شاملة عن الرسم الفرنسي في فترة ١٩٠٦

في تلك الفترة ، كانت عدة تيارات تتنازع الرسم الفرنسي .

فالانطباعية<sup>(١)</sup> - هذه الومضة السريعة في اللحظة المرئية

---

(١) راجع ، لدى منشورات عويدات ، وفي سلسلتها « زمني علماء » كتاب « الفن الانطباعي » لمؤلف هذا الكتاب موريس سيرولاً وترجمة هنري زغيب .

المهاربة على شقعة الضوء - كانت ما تزال نابضة مع رائدها كلود مونييه ( « مشاهد من لندن » - ١٩٠٤ ، « مشاهد من البندقية » - ١٩٠٨ - ١٩٠٩ ، « باقات النيلوفر » - ١٨٩٩ - ١٩٢٦ ) . وكان رنوار - في مرحلته الحياتية الأخيرة ( كاني ١٩٠٣ - ١٩١٩ ) ورغم محافظته من الانطباعية على الضوء وبهجة اللون - عرف كيف يحفظ من أبحاثه في الشكل ، منذ ١٨٨٣ ، حس الحجم واهيكلية ، وكلاهما يجسده الخط المنحني . في هذه الفترة ، كان ديعا أصيب بالعمى ولم يعد يرسم وانصرف إلى النحت حتى وفاته عام ١٩١٧ . وكان عهدئذ يتتبع جهود الرسامين التكعيبيين حتى قال يوماً : « يبدو لي ان هؤلاء الشباب يسعون إلى ما هو أصعب من الرسم » .

أما النيو انطباعية - وهي عقلنة منهجية وعلمية لمبادئ الانطباعية - فأكملت بعد وفاة سورا المبكرة عام ١٨٩١ ، في آثار بول سينيكا .

وأما النابية ، التي ظهرت عام ١٨٨٨ ، فبشرت بالرسم ذي اللون الموحد ، وبالخلقات والدوائر التي تؤسلب الشكل وتخطط له . وإذا هي سكونية ، جنحت غالباً إلى الطابع التزييني . لذا ، رفضت الانقياد للطبيعة ، وفق نظرية موريس دنيس : « يجب التذكر دائماً أن اللوحة - قبل أن تكون حصان معركة أو امرأة عارية أو أي صورة أخرى ، هي أولاً مساحة



مطلية بالألوان المتأفنة في ترتيب معين . وانتهت النابية تاريخياً عام ١٩٠٣ ، وراح ممثلاها الرئيسيان بونار وفيلار يرسمان وفق نزعاتهما الخاصة : بونار ، بتياره اللاشكلي ، انقاد إلى زوجة اللون التي خلقت عنده جواً رهيافاً ، وفيلار ظهر مكملاً لشاردان .

آخر التيارات التشكيلية زمناً : التوحشية المولودة في معرض الحريف عام ١٩٠٥ . لكنها لم تطل عهداً ، وانطفأت عام ١٩٠٧ ، تاركة أثر الانصراف إلى اللون في لطخات من صنع الغريزة ، ضدّ جميع القواعد ، في حرية مطلقة للتعبير . والتوحشيون ، رافضين النماذج والانعكاسات الضوئية وتضادات النور والظل ، كانوا - في آن معاً - ورثة التعبيرية التلوينية مع فان غوخ ، والتصويرية المسطحة الدائرية مع غوغان . وفنهم - الضدّ الثقافي - مرتكز على الحس المباشر والفجائي . لكن التوحشية نفسها ، تطورت نحو مفهوم ثقافي أعمق ، تحت تأثير دورين وفريتز وخاصة ماتيس الذي صرّح يوماً : « عليّ رسم جسد امرأة . سأختصر معنى الجسد في خطوطه الرئيسية » . وهذه العبارة - الداعية إلى العودة نحورسم أكثر ترتيباً وتنسيقاً وتأليفاً وتناغماً ، حيث للخط دور بارز - تصوّر تدرجاً ثابتاً بين التوحشية والتكعيبية ، فإذا هذه مضادة لها إنما تبقى متحدرة منها . وكثيرون من التوحشيين ( دورين ،

ماتيس ، دوفي ، فلامنك ) ، لأمسو التكميية ، حتى أن أحد  
الذين خلقوا هذه الأخيرة - جورج براك - بدأ توحشياً .

وإذا التكميية أخذت عن التوحشية بعض عناصرها  
التشكيلية ( اللون الموحد ، التخلي عن النماذج المجسمة ،  
الانعكاسات ، تضادات النور والظل ) ، فهي تفرق عنها  
بالايدولوجية والهدف المنشود . وكما قام النيوكلاسيكيون ضد  
الفن الداعر في القرن الثامن عشر ، قام التكمييون ضد مبالغات  
التوحشين التاركين عملهم حراً من كل رقيب إلا الغريزة .

## ٢ - تحديد التكميية - مبادئها الجمالية

يصعب تحديد التكميية عامة ، لتعقيدها وتضادها  
وتناقضها . وهي تطورت في استمرار ! ولا إلحاح لتبني رأي  
أبولينير فيها ، إذ يقسمها مراحل أربع ، بل نميز - بعد تكميية  
سيزان الأولى - مرحلتين كبيرين : التكميية التحليلية ،  
والتكميية التأليفية ( نعود إليهما في الفصل الثالث مع تاريخية  
الحركة ، وفي الفصل الرابع مع الرواد ) .

سنحاول في هذا الكتاب ، أن نستخلص جمالية ، أسسها  
تنطبق تارة على مرحلة ، طوراً على أخرى . وكذلك الأمر حين  
كلامنا على المسائل التقنية . فلكل رسّام طريقته الشخصية في  
فهم التكميية وترجمتها عملياً ، وفق مزاجه الخاص .

والتكعيية - المولودة بين ١٩٠٧ و ١٩٠٨ - كانت ثورة في طريقة الرؤية ، بل في طريقة استيعاب الرؤية . فالرسامون التكعييون لا يرون بأعينهم ما في الطبيعة ، بل « بأفكارهم » ، وفق المفهوم الذي لديهم عن الشيء أو الشخص الممثلين في الرؤية . إذن ، هم لم يعودوا يترجمون المنظر ، على لوحاتهم ، كما هو المنظر ( مثل الانطباعيين ) ، بل ينقلون منه جوهره ، أو ما يعتقدونه جوهره ، مما يؤدي بهم إلى انقلاب تام في الفن التصويري ، وإلى قطيعة ( لا سابقة لها ) مع رؤية العالم الموروثة من عصر النهضة .

في مسَلمة الفيلسوف مالبرانش ، أن « الحقيقة ليست في حواسنا ، بل في فكرنا » . وهوذا براك يتبنّى حرفة هذه المسَلمة ، ليقول إن : « الحواس تشوّه ، فيما الفكرييني » . من هنا عودة الفكر إلى الصدارة في الفن ، وامتلاكه الرؤية والأحاسيس - على نقيض الانطباعية والتوحشية - ، حتى لينطبق على التكعيية قول ليوناردوفيتشي أن « الرسم شيء فكري » ، إذ التكعيية « شيء فكري » ، و« فن الفهم والاستيعاب » لا فن الانفعال فقط . وهذا ما يؤكده غليز وميتزنغر - الرسامان اللذان انضما إلى التكعيية وكتبا عام ١٩١٢ ملخصاً لأرائهما في كتاب « عن التكعيية » - ويقولان أن « العالم المرئي لا يصير العالم الواقعي إلا بفعل الفكر » . ويقابل هذا القول ، تحديد

الشاعر غيوم أبولينير - اللصيق بالرسامين التكمعيين والواضع عن تيارهم ، عام ١٩١٣ ، كتاب : « الرسامون التكمعيون . تأملات جمالية » - إذ يقول ان على الرسم أن يكون « لا فن التقليد والنقل ، بل فن استيعاب يسمو حتى الخلق والابداع » . ففي رأي أبولينير ، أن الرسامين الشباب يريدون « التعبير عن عظمة الأشكال الماورائية » . وهم ينتسبون إلى فئة من الفنانين حددها فوسيون في كتابه « حياة الأشكال » : « ثمة مثقفون للشكل يجهدون إلى استيعابه فكرة ، وتنظيم حياته وفق حياة الأفكار » .

حتّى ، كان الرسامون ينقلون الحجم والمدى على مساحة مسطحة هي القماش - أي كانوا ينقلون بعددين ليعبّروا عن ثلاثة أبعاد - بخدع الوسائل التقليدية الأكاديمية وأبرزها الرثاية . هذه الخدعة الاصطناعية ، يرفضها التكمعيون . فانهم ، لينقلوا إلى المساحة المسطحة ، الحجم والمدى ، يستخدمون تراكب سطحين هندسيين ، كما في النقيشات النافرة لدى الأقدمين ، أو كما في اللوحات النيوكلاسيكية . وإذ هم لا ينقلون الشيء « المرئي » بل « المفكر » ، سيقلّبونه في جميع وجوهه ، حتى المخفية منها ، مستخدمين الشفافية للحدس بعناصر جديدة من خلال مساحات تبدو - موضعياً - غير شفافة . ثمة هنا رؤية متعددة ، لكن كل وجهة رؤية تبقى جزئية ، فيكدس الرسامون

الوجهات جميعها والزوايا جميعها ، ومن تراكب الوجهات والزوايا ، يبدو الشيء ظاهراً من كل جوانبه . ويكون لهم أيضاً أن يفككوا اللون والشكل ليعودوا إلى تراكبهما من جديد .

هذا المفهوم بدا صدمة للمفاهيم السلفية الكانت تنظر إلى الفنان عبر العصور ، في الغرب ، على أنه مرآة العالم ، وينقل من زاوية نظر واحدة . إنما ، بين أجزاء هذا الشيء المحلل ، كان عليهم القيام باختيار لاعطاء حصيلة المشهد بالتعبير عن العلاقات بين الأشياء نفسها . هكذا ، تصير الأجزاء المختارة - الصور التذكارية - العلامات الموحية التي وحدها - برأيهم - تستطيع تصوير الشيء في كل واقعه .

هذا الانصراف التام إلى « الشيء » ، وهويدفع الرسامين إلى الأخذ به في كليته ، دفع بهم أيضاً إلى وضعه على قماشاتهم في استمرار ، عكس الانطباعات الذين لم يكونوا يهتمون إلا للمفاهيم العابرة ، والظواهر السطحية ، ملتقين في هذا مع النظرية الأفلاطونية : « الحواس لا تستوعب إلا ما يجري ، فيما الفكر يستوعب كل ما يبقى » . من هنا ، كان فكراً و « ضد » الحس ، رسم التكميين الذين راحوا « يدورون حول الشيء ليلتقطوا جميع زواياه المنظورة التي ، في ذوبانها على مساحة واحدة ، تعيد تركيبه في جميع أبعاده » .

ومن هنا ، رفض التكميين للتيار الذي يعري الشيء من

طبيعته فيُفقد طابعه الخاص ، لذلك أبقوا على تفضيلهم للطبيعة الصامتة . ولذا ، جاءت جميع أعمالهم جامدة . فاللوحة ، يقول غليز ، « هي تعبير صامت وجامد » . ( في كتابه « التكعيبية ووسائل فهمها » - ١٩٢٠ ) .

وإذا التكعيبية تعتبر ان « اللوحة ليست مدينة بشيء للطبيعة ، بل هي تستخدم الأشكال والألوان لا لغاية التقليد بل لقيمتها التشكيلية » ، فالجمالية التكعيبية - ولو هي بعيدة عن الطبيعة - تنطلق من أساس واقعي بحث ، إذ تريد استيعاب الشيء أو الشخص في كليته الواقعية لا في رثائته الاصطلاحية التي قد تخطيء العين المجردة رؤيتها . وهذا الاصرار على الاغراق في الواقعية <sup>(١)</sup> ، تَطَوَّرَ أحياناً إلى بلوغ خدعة العين ، في الرسم الخداع ، الذي فيه ، على البعد ، وهم الحقيقة .

عن شارل سترلنغ ، أن خدعة العين ( الرسم الخداع ) ، طريقة تقنية تهدف إلى النقل الدقيق ، الفوتوغرافي . ولا خيار فيه للرسم ، بل كله منقول بتقنية متقنة ، رقشاتها لا تدركه العين المجردة . هنا ، يحاول الرسم أن ينسي طابعه كرسـم ، ليدّعي كونه جزءاً من الواقع . على أن التكعيبيين غالباً ما

---

(١) حول الواقعية ، راجع لدى منشورات عويدات سلسلة زدني علماً « الادب الطبيعي » لبيار كوني ترجمة هنري زغيب .

يستعملون الورق - ورق الجرائد - يلصقونه على لوحاتهم . وفي هذا ، عبر الاسبانيين بيكاسو وخوان غريس ، ارث النحت المتعدد الألوان ، الآتي من فن أسبانيا حيث المسيح ذو شعر حقيقي وهدبين حقيقيين وأظافر حقيقية . . . لكن خدعة العين هذه ، لدى التكعيبيين بقيت جزئية . وهم كانوا يضعون في لوحاتهم ما ذكره كانوايلر في كتابه «خوان غريس : حياته وآثاره» - ١٩٤٦ ، وسمّاه «التفاصيل الواقعية» لتسدي إلى المشاهد «داخل التركيبات الصعبة التفكيك» ، إشارات إلى قراءة أكثر ضماناً ، وغوص أكثر عمقاً في فهم اللوحة .

مع هذا ، ورغم الطابع المقلد الغامض في العديد من لوحاتهم ، يصير التكعيبيون على أنهم أقرب من أسلافهم إلى الواقع ، إذ هم ينقلون الشيء في دقة أكثر . وتمكنوا ، في لوحات كثيرة لهم ، أن يبلغوا مآربهم التشكيلية . حول هذه النقطة ، كتب جان كوكتو في «باري - ميدي» ( ٢٣ حزيران ١٩١٩ ) : «انهم يتبنون أصغر تفصيل يرونه ، فيحملونه إلى إطار ذي طابع غير منتظر ، دون أن يفقد شيئاً من قوّته الموضوعية . أنها المشابهة ، لا خدعة العين . انها خدعة الفكر بعد التشويه الذي يلحق النظر» .

على أن التكعيبيين تخطوا هذا التعطش إلى الواقعية اللصيقة ، وصولاً إلى اللاواقع ، إلى نوع من التجريد . بعدها ، لا يعود الموضوع ( الشيء ) ممثلاً على اللوحة ، بل

مشبهاً به في خطوط وألوان وحدهم الضليعون يعرفون قراءتها .  
حول هذا ، قال أحد منظري الحركة : « هكذا ، تصبح اللوحة  
دجماً كيفياً لأشكال معرّة من معناها الحقيقي ، اجتماعها معاً  
لا يمثل أي موضوع معين » . إذن ، فالتكعيبيون يتبنون ، حول  
الشكل ، المفهوم نفسه الذي قاله فوسيون في كتابه « حياة  
الأشكال » : « سنبقى دائماً مشدودين إلى البحث عن معنى آخر  
للشكل ، وإلى دمج فكرة الشكل بفكرة الصورة التي تنقل  
الشيء كما هو ، مدموجة جميعها مع فكرة الاشارات ،  
والاشارة ، هنا ، معناها أن للشكل معنى واضحاً محدداً » .  
ثمة فنانون ، انطلقوا من هنا ، لا من الطبيعة بل من  
شكل مُتصوّر سلفاً ، ليكونوا منه موضوعاً . وفي هذا ، قال  
خوان غريس : « انطلق من شكل اسطواني لأرسم به قنينة » .  
وإذا كان كل منهم ينقل رؤيته هو ، ومفهومه هو للأشياء ، صار  
الفن شخصياً بعدما رفض طويلاً أن يكون شخصياً وتعبيراً .  
وذلك ما جاء في كتاب غليز وميتزنغر : « لا واقعي بدوننا ،  
ولا واقعي إلاّ تلاقي حسّ معين مع توجه عقلي فردي .  
الموضوع ، الشيء ، لا شكل له في المطلق . له عدة أشكال ،  
على عدد ما في قطاع التفسير من زوايا نظر . وعلى عدد العيون  
التي يمكنها النظر إلى الشيء ، ثمة لوحات تصوّر  
هذا الشيء . وكذلك ، على عدد العقول التي يمكنها  
فهمه ، ثمة صور أساسية له » . وهو هذا بالضبط ما



عنا مرسل بروس في « السجينة » : « الكون صحيح في نظرنا كلنا ، ومتباين في نظر كل منا على حدة . فهو ليس كوناً ، بل ملايين على عدد ما فيه من خوخ وعقول بشرية تستيقظ كل صباح » .

بعد هذا ، بات الفنان أكثر انفتاحاً وحرية إزاء الطبيعة . يقول أوزانفان وجانريه : « الهدف هو في إلغاء الموضوع الخارجي وصنع لوحات حقيقية لا تصاوير بعيدة الشبه أو قريبتة » . ويطلق غليز وميتزنغر النظرية نفسها : « على اللوحة ألا تقلد شيئاً ، وأن تمثل في عريها بذاته ، مبرر وجودها » . ويعود غليز في كتاب له آخر ( « الرسم وقوانينه » - ١٩٣٣ ) : « ليس حتماً على الرسم أن يذكرنا بوعاء ماء ، أو بقيثارة أو بكوب ، بل بمجموعة من العلائق المتناغمة في هيكل خاص ضمن إمكانات اللوحة نفسها » . وهو ذا غيوم أبولينير يقول : « كل ألوهة تخلق من على صورتها . هكذا الرسّامون . وحدهم المصوّرون الفوتوغرافيون ينقلون الطبيعة كما هي الطبيعة » . ويضيف في مكان آخر من كتابه : « الرسّامون التكمييون : تأملات جمالية » : « هؤلاء الرسّامون ، ان هم ما زالوا يراقبون الطبيعة ، لم يعودوا يقلّدونها أو ينقلونها ، ويتحاشون في تأني نقل المشاهد الطبيعية المشاهدة . لم تعد لدقة النقل أية أهمية ، بعدما صار الفنان يضحي بكل شيء أمام الحقيقة وضرورات الطبيعة المنفوقية التي يفترضها

ويتخيلها دون أن يكتشفها . ولم تعد للموضوع - الشيء أية أهمية  
تذكر .

هذا الموضوع ، تناوله جان كوكتو في دراسة له عن  
بيكاسو ، جاء فيها : « حياة اللوحة مستقلة تماماً عن حياة ما  
تنقله اللوحة . ومن هنا قبولنا بتكوين خطوط حية ، بعدما تحرك  
هذه الخطوط لا يعود الأبرز بل يصير الوسيط . بعد هذا الفهم  
لذوبان الوسيط ، لم تعد إلا خطوة واحدة ، إذ صارت الغاية هي  
الوسيلة ، وهي هذه ، الجرأة الأقوى في كل تاريخ الرسم مما  
شهدته عام ١٩١٢ . ما الذي يبقى ؟ تبقى اللوحة . ولا يبقى  
من اللوحة إلا اللوحة . »

بهذا ، تصير اللوحة نفسها هي الموضوع - الشيء . يقول  
غليز ( في كتابه : « الرسم وقوانينه » ) : ان اللوحة - الموضوع  
لا تعود اختصاراً أو توضيحاً للمشاهد الخارجية ، ولا تعداداً  
لأشياء أو عناصر منقولة من بيئة أو إطار تكون فيه حقيقية ،  
ولا تعود فيه مجرد مظاهر . تصير بعدها واقعاً حسيماً واضحاً .  
وتتخذ استقلاليتها المشروعة كما كل كائن طبيعي أو سواء . ولن  
تتخذ مقياساً إلا مقياسها ، أي لا تعود تحت على فكرة المقابلة  
بالتشبيه . . . .

ويقول غليز في مكان آخر أن الرسامين يستنتجون عندها  
أن « . . . الوجود الواقعي للوحاتهم - بمعزل عما كانت ستصير ،

وفي كونها مشدودة إلى إطارها - كان سطحاً فارغاً ، أو شيئاً تشكيمياً أو شكلاً كاملاً » . ويذكرنا هذا بما لارميه الذي ، كما يقول عنه شارل شاسيه ( في « حب الفن » - ٨ آب ١٩٢٢ ) : « كان مثاله الأعلى الأدبي الصفحة بيضاء بلا كلمات ، حيث بعض النقاط والحروف ، مبعثرة هنا وهناك ، تضيء على الفكرة ، أو كان مثاله حين يختزن الكلمات ، تختفي الحصيله نفسها . وعلى حدود الجنون القول ان مثاله الأسمر : الصفحة البيضاء ، التي توحى بالكثير إذ لا حرف موحياً فيها » .

هكذا ، من تحويل إلى تحويل ، أو بل من إعادة إلى إعادة ، إذا بالرسم - هذا النقل الدقيق للموضوع - الشيء تحت جميع زوايا رثائته - يتحول ، كما يقول أبولينير ، إلى رسم صاف ذي صدى ورجع شاعريين . من هنا ان الواقعية المعمقة تتحول إلى روحانية مشرقة هي الدفقة الصافية .

ثمة غير تحديد للجمالية التكعيبية ، أبرزها تحديد خوان غريس : « انها خلق مجموعات جديدة من العناصر المعروفة الكونتها تشابه واستعارات تشكيلية بحتة » . وهوذا بيكاسو نفسه يقول : « فسروا التكعيبية بمعادلات رياضية ، وهندسية ، وسيكولوجية نفسانية . هذا ليس سوى كلام أدبي . نحن لا نرى في التكعيبية إلا وسيلة تعبير عما نراه أعيننا وعقولنا ، بما تستطيعه إمكانات التصوير والألوان » .

### ٣ - التنفيذ التقني

هذه الجمالية الجديدة ، نفذها التكعيبيون بتقنية خاصة تتميز بأولوية الخط والشكل وهما عقليان ، قبل الضوء واللون ، وهما حسيّان . فالشكل يبدو لهم « محملاً بخصائص مشابهة لخصائص اللون . وهو يتأقلم محتكاً بشكل آخر ، فيبرز أو يضعف ، يتكاثر أو يضمحل . فُربّ شكل اهللجي يتحول إلى دائري بمجرد دخوله ضمن شكل متعدد الأضلاع والزوايا . وربّ شكل أبرز من سواه ، يطبع اللوحة كلها بطابعه الخاص » . ( غليز وميتزنغر ) .

أولوية الشكل هذه ، تلتقي مرة أخرى ، مع النظرية الأفلاطونية : « ما أقصده بجمال الشكل ، ليس ما يفهم العامة بهذا التعبير ، من أنه جمال الأشياء الحية أو مماثلاتها ، بل ما هو مستقيم ودائري ، مع المساحات والأجسام الصلبة المتناسبة مع الخط المستقيم والدائري بواسطة البيكار والخيوط والمثلث ، لأن تلك الأشكال ليست ، كما سواها ، جميلة تحت منظار معين ، بل جميلة في ذاتها » .

لذلك ، تخلى التكعيبيون عن اصطلاح الرثاية في الخط ، ولا يعودون يبحثون عن المدى والمناخ ، بل يثيرون ، على مساحة مسطحة ، الأحجام وسماكة الأجسام الصلبة والبعد الثالث ،

بواسطة تراكب المسطحات » . في هذا يقول كانوايلر : « تعود الفسحة إلى ما كانت عليه مع رسام العصور الوسطى : مجرد مكان لتلاقي الأجسام » . ولم يعد الفنانون يجسمون الأحجام تحت الضوء بواسطة لعبة النور والظل ( بتصوير الجسم جهة في النور وأخرى في الظل ) ، بل بعد تقليدها على مسطحات مبسطة وفق تكعيبية سيزان ، فيروحن يراكمون المساحات على القماش ( كل سطح لجهة من الجسم : من الوجه والجانب والفوق والداخل والقطع . . . ) في أشكال مفككة ، ويرسمونها بحيث تظهر جميعها في اللوحة ، تحت شكلها الواحد الكامل البادي للمشاهد دفعة واحدة من كل جوانبه الظاهرة وغير الظاهرة مباشرة .

هذا التعدد في سطوح المساحات ، ( السطوح المتراكبة وفق صُفِيحات ذات ضلوع كما ضلوع الماس المنحوت ) ، هو طابع مرحلة من التكعيبية تسمى التكعيبية التحليلية ، يعطي لوحات التكعيبيين ظاهراً يشبه الصَّفَاح ( جرم صلب متعدد الصفحات ) ويصعب تفكيكه لقراءته .

تلك الصفيحات الهندسية ، اخترقها التكعيبيون بـ « المرورات » ، وهي مجموعة التقاطعات التي وصفها اندريه لوت ( في كتابه « حب الفن - تاريخ الفن المعاصر » - ١٩٣٣ - ١٩٣٤ ) بأنها « الإشارة ، ذات التعبير الرشيق والمتناغم للمناخ

الذي يتدخل في غير موضع من شكل الأشياء . انها تعني ، أكثر فأكثر ، أن اللوحة - وهي اندماجة « أشياء - مواضيع » مجتمعة غير متداخلة - تبقى صورة مغلقة مؤلفة من صور مفتوحة » . أي ان الأشكال ليست متراكبة فحسب ، بل هي شديدة التداخل . إن علم التصوير هو - كما يحدده غليز وميتزنغر - في « جعل علاقات بين الخطوط المنحنية والخطوط المستقيمة » . وهو عاد يتخذ مكانة كان فقدتها منذ إنغر<sup>(١)</sup> الذي يطوي له التكعيبيون احتراماً كبيراً . وهذا ما قصده موريس رينال في قوله : « بعد سيطرة اللون الكان يغرق في انهيارات تعب متعبة ، قامت سيطرة التصوير للتصوير » .

فاللون عندهم - وهم في هذا ورثة سيزان - عنصر مقرون بالشكل يقول غليز وميتزنغر : « كلّ تغير في الشكل ، رديفه تعديل في اللون . وكل تعديل في اللون يستتبع شكلاً » . لكنهم لا يتبنون مبدأ سيزان : « حين اللون في غناه ، فالشكل في امتلائه » ، بل يعبرون عن كل تغيير في اللون بصُفِيحة جديدة . هكذا ، تتوالى ، متراكبة ، الصُفِيحات الزاهية والصُفِيحات القائمة ، كل منها ينقل انعكاساً أو ظلاً ، ويحلّ مكان النور والظل التقليديين .

---

(١) حول هذا الموضوع ، راجع لدى منشورات عويدات ، سلسلة « زندي علماء » ، كتاب اندريه ريشار المهم « النقد الجمالي » من ترجمة هنري زغيب .

مسألة اللون معقدة لدى التكعيبيين ، وهي خضعت لتطور ملموس . فلوحاتهم في البدء كانت مجرد رسوم تدرجية من الرمادي إلى البني إلى الترابي إلى الصلصالي إلى الألوان الخافتة والباهتة . وكانوا يتجنبون اللون ، « خطأ » الانطباعيين والتوحشيين . كما كانوا - رغبة في خلق التناغم واحتراماً لوحدة اللوحة - يحرصون العمل على المُلَوَّن في شغل اللون الواحد . من هنا أن النور الضعيف ، الذي بلا توهج ، والتجريدي - إذا صح التعبير - ، يذكّر بدافيد والنيوكلاسيكيين . لذا راح اللون يعود تدريجياً إلى الرسم ، وراح يتركز الاصرار على نقل لون الشيء كما هو هذا اللون ، وهو الذي لا يتغير مع تسلط النور عليه .

هذا التحول ، جزء من إرادة التكعيبيين في نقل الشيء كما هو جوهره لا كما هو ظاهره . وهذه المسألة معقدة ، لأن ضرورة تطويع الحجم تستتبع إفساد اللون الأساسي للشيء . هنا ، لجأ التكعيبيون إلى أسلوب جديد : فصل الشكل عن اللون . فيتحدّد اللون الأساسي دون تجريده من توابعه . بهذا ، ينفصل اللون الأساسي عن الشكل الأساسي ، لينمو على اللوحة وفق تناغم يكون خاصاً به .

وراح التكعيبيون يطبقون اللون ، في طريقة غير شخصية ! لا تبدو فيها اللمسة قط . وعوض المادة التصويرية ، راحوا بدءاً من عام ١٩١٢ ، يستخدمون الورق الملصق أو مواد

أخرى يلصقونها رأساً على اللوحة : ورقاً يشبه الخشب أو الرخام ، ورق الجرائد ، علب السجائر ، الكرتون ، قطعاً من قماش أو مرآة ، الخ . . . وكان لهم أحياناً أن يمزجوا مع ألوانهم رملاً أو رماداً ليجعلوها خشنة .

وسجلت التقنية التكعيبة عودة إلى البناء والتأليف : فلكل لوحة قواعدها الداخلية ، وإيقاعها الخاص وهيكلتها وتوازنها . ويمكن على اللوحة هذا الكلام للشاعر بيار ريفيردي على القصيدة : « منطق الأثر الفني هو في هيكلته . وحين يتوازن هذا المجموع ، فيقوم مستقلاً ، صار عندها منطقياً » . وهذا جينوسيفيريني - الكان لفترة متحمساً للتكعيبة - يشرح في كتابه « من التكعيبة إلى الكلاسيكية » ( ١٩٢١ ) ، فيذكر أن « على الأثر الفني أن يكون متناسقاً متناغماً ، أي أن كل عنصر منه يرتبط بالمجموع في علاقة ثابتة تابعة لعدد من القوانين . ويمكن تسمية هذا التناسق الحي الحاصل من العلاقات : توازن علاقات ، إذ التوازن هكذا لا يعود نتيجة تساويات أو توازٍ كما نفهمه اليوم ، بل ، على العكس ، نتيجة علاقة أرقام أو نسب هندسية تشكّل توازياً بالتوازنات » .

من هنا أن الرسامين - مدفوعين برغبة التوزيع المتناسق بين مختلف عناصر اللوحة - لا يعودون يتجاهلون القاعدة الذهبية ، ولا النسبة الالهية ولا الأبحاث الرياضية ، بل راحوا يطرحون ،



مبدأً ، « عدم تساوي الأجزاء » وضرورة « ترك الاستقلالية لخصائص كل جزء » ، مع تركيز التأليف على إيقاع معين . عندها يبلغون اللاتوازن الأعلى الذي بدونه لا معنى لأية غنائية . من هنا ، كانت الهندسة للتكعيبيين لا غاية بل وسيلة ، كما قال أبولينير : « الهندسة في الفنون التشكيلية هي ما القواعد في فن الكتابة » .

وأكثر : أدخل الرسامون ( وخاصة خوان غريس ) في لوحاتهم ، « قوافي » ، حدّدها كانوايلر على أنها « تكرار شكلين يحتفظ كل منهما بهويته الخاصة . وهي طريقة لتقطيع إيقاع التناغم . ورمى غريس في هذا ، إلى استعارات تشكيلية توضح للمشاهد قرابات خفية ، في إظهار التشابه بين شيئين مختلفين ظاهراً . هكذا ، يكون شكلان مختلفا المقياس ، يتكرران كما قافيتا قصيدة . وكثرت هذه الاستعارات عام ١٩٢٠ بين أغراض بسيطة ( أوراق ، زجاج . . . ) . وتطورت فصار عنقود العنب يشبه بالمندولينة ( ١٩٢١ ) ، وراحت الصور تقارب بين أشياء غير متشابهة ولا متقاربة ، في قواف جديدة ومبتكرة » .

بعد خوان غريس ، راح التكعيبيون يبتكرون من الجسم نوعاً من انعكاس بشكل خيال أسود . وأخيراً ظهر في الرسم ما سمي البعد الرابع : « المدى - الزمن » الذي - وفق اندريه لوت - يعبر عن « المسافات اللاواقعية التي تثيرها تنقلات الشيء

المنظورة » . وكذا غيوم أبولينيري قول : « نعبّر بعد الأبعاد الثلاثة في الهندسة الاوقليدية . والبعد الرابع ، كما يراه العقل تشكلياً ، ولدته الأبعاد الثلاثة المعروفة : وهو يجسد كبر المسافة متغلغلة في جميع الاتجاهات في وقت واحد معين . انه المدى عينه ، ومقياس اللاحدود ، مما يضيف على تشكيلية الأشياء والأجسام » .

وخلاصة ، تتعلق التكعيبية بتيار الفن الكلاسيكي لاحتمالها بعض عناصره : السكونية ، الميل إلى التعميم ، العقلانية ، التناغم الايقاعي في التأليف ، غياب النور والظل أو أدق : تساوي العلاقات العازلة بين النور والظل . وهذا الرابط مع الفن الكلاسيكي ، يثيره مитزنغر في « مجلة الحياة الفنية » - ( أول كانون الأول ١٩٢٤ ) : « نقل الطبيعة بما فيها من جوهر أساسي ، دليل جمالية متفوقة على نقلها في تفاصيلها العارضة . وهذا جزء من المسألة . فالتكعيبية المتطورة ، ستركز لا على الجسم من خارج ، بل على مجموع الأشكال والألوان الذي يشكل اللوحة . والتكعيبية تنظم هذا المجموع وتجعله متناسقاً . وهذا الرسم الذي لا يدعي سوى كونه رسماً ، يتخطى ما يعطى حوله من تفسيرات ، ويفصله عن الرسم التقليدي خيط دقيق . فجميع الكلاسيكيين الحقيقيين يحققون رؤيا داخلية تقليدية ، وفق مشيئة كلاسيكية بحتة » .

#### ٤ - بين التكميلية والشعر والموسيقى

لمحة عجل على الأدب والموسيقى خلال السنوات قبل حرب ١٩١٤ وبعدها ، تفيد أن « الثورة التكميلية » لم تقتصر على الرسم وحده . فمفاهيم الشعراء والموسيقين والرسامين الفنية ، متقاربة . على أن « ثورة » الرسم ، كانت الأسبق ، وكان الشعراء والأدباء غيوم أبولينير وماكس جاكوب وبيار ريفيردي واندريه سالمون ويلييز ساندرار أصدقاء التكميليين والمدافعين عنهم ، بل شاركوهم أفكارهم الجمالية وتبنوا أفكاراً شبيهة لأفكارهم .

الحالة الفكرية الجديدة حدّدها بيار ريفيردي كما يلي : « نشهد في عصرنا تحولاً جذرياً في الفن . فعوض تغير الشعور ، ثمة هيكلية جديدة تنتج عنها غاية جديدة . انها مفهوم جديد في الشكل والعمق » . وتحديد قصيدة النثر ، كما ذكره ماكس جاكوب ، ينطبق كذلك على الرسم التكميلي : « ليس للموضوع أية أهمية ولا للمثير منه . لا انشغال إلا بالقصيدة نفسها ، أي بتوافق الكلمات والصور وتناغمها الدائم والثابت » . ( « الفن الشعري » ) .

وكما الرسامون ، نبذ الشعراء كل تقليد . يقول ريفيردي : « اعتدنا على الحياة أكثر مما على الفن ، من هنا نجاح

الأثار التي تشابه في كتابتها الحياة . وتقديم أثر يرتفع فوق هذا التشابه ، هو فرض تغيير قوي في الاعتياد . . . أتكلم هنا على الفن اللاوصفي لا على الفن الوصفي بما قلّ من كلمات » . ويؤكد ماكس جاكوب أن « الأثر الفني قيمته في ذاته لا في تماثله مع الواقع » . ( مقدمة « جام النرد » - ١٩١٧ ) .

من هنا أن قواعد الشعر الحديث الذهبية ، حسب ييار ريفيردي ، تتلخص في : أولوية الفكر على الحواس ، وملاحقة الواقع لا المظاهر ، وإعادة خلق العالم ، وهي تقترب من قواعد الرسم . يقول : « ان الواقع العميق ، هو ما لا يبلغه سوى العقل ، فيفصله ويقبله وكل ما في كل شيء حتى المادة ، ينصاع لالتماسه ، ويقبل سيطرته ويتجنب طابع الحواس الخداع . فحيث تسيطر الحواس ، يُمحي الواقع . والأدب الطبيعي نموذج عن سيطرة الواقع الحسي . من هنا العبور إلى النتيجة ، إذ ليس المهم بلوغ الصحيح ، إذ صحيح اليوم في الفن قد يكون خاطئاً غداً . لذلك لم يهتم الشعراء بالصحيح ، بل بالواقعي . وعلى فكر الفنان ، وصولاً إلى الواقع ، أن يشيح عن المظاهر الخارجية الزائلة » .

والشعراء ، كما الرسامون ، يشددون على وجود « الأثر الفني » ووحدته . وهوذا ماكس جاكوب يكتب : « القصيدة موضوع مبني ، وليست واجهة في متجر صائغ » . ويضيف

ريفيردي « المهم في الأثر هو الأثر نفسه . كل ما فيه يعود بالخدمة إليه » .

ولما راح الرسامون يوجدون « إشارات » جديدة ويحولونها إلى إيقاع في اللوحة ، راح الشعراء التكعيبيون يسبغون على الكلمات معنى جديداً . هوذا جان كوكتو يكتب في « باري ميدي » ( ٢٣ حزيران ١٩١٩ ) : « الشاعر يجمع ويفتت ويعيد حروف العالم كما يريد » . وهذه ضرورة يدافع عنها بيار ريفيردي في قوله : « إحترز : الكلمات هي للجميع ، عليك أن تصوغ منها ما لم يصغه أحد قبلك » .

إذن فالشاعر يصوغ الكلمات والجمل بطريقة مبلبلة وفق مبدأ « الترابطات » . ويلاحظ بيار ريفيردي أن « الصورة هي خلق بحث من الفكر . وهي لا تؤكد من التشبيه بل من تقارب واقعين على درجة معينة من التباعد » . ويكمل ماكس جاكوب : « الفكر الجديد هو في ترابطات الكلمات والأفكار » .

من ناحية أخرى ، وفيها أيضاً يثبت الشبه بين الشعر والرسم ، يبذل الشاعر جهداً كبيراً ليكون مفهوماً من قرائه . ويؤكد ريفيردي : « الأثر الفني ليس بالضرورة غامضاً لأنه مغلق . إنما ، عوض لكم الحيطان وصولاً إليه ، يجب اتباع المخرج الذي يوزع النور . ونحن نقول ان الأثر ليس غامضاً إلا

على قارىء أو مشاهد لا يعرف كيف يلقي النور على الأثر من فكره الثاقب .

خلال هذه الفترة ، برزت عدة محاولات تداخل مباشر بين الشعر والرسم ، أبرزها : « القصائد المرسومة » لهيدويرو . وهي كتابات على مساحات ملونة ، و « نثر ما وراء سيبيريا » لبليز سندرار وسونيا ترك دولوناي ، و « نهاية العالم » لفرنان ليغيه وسندرار ، وهي طباعة ملونة على مساحة ملونة .

من هنا محاولة أبولينير الوصول مباشرة إلى الصورة في مجموعته « رموز غنائية » ، وهي قصائد قصيرة ، حملت طابع نافورة الماء والطوفان ، وشكل قلب أو حصان . ومع أن فكرة الاشعار المصوّرة ليست جديدة ، إلا أن أبولينير أراد أن يرى فيها جديداً . وفي محاضرة له ألقاها في تشرين الثاني ١٩١٧ ، قال إن « المبتكرات الطباعية المتطورة في جرأة ، تولّد غنائية بصرية جديدة على عصرنا . وقد تتطور هذه المبتكرات بعد ، لتشمل الموسيقى والرسم والأدب » . وكذلك جان كوكتو ، في « باري ميدي » ( ١٤ نيسان ١٩١٩ ) كتب : « بعد سنوات من بهر العيون في الشمس ، وعلاقات فروق الألوان ، يعود الرسّامون إلى النور والخطوط . ومن المحتوم ان يعود الموسيقيون أيضاً إلى الايقاع والنغمة » .

وهكذا حال إيغور سترافنسكي أحد رواد الثورة الموسيقية

في مطلع القرن العشرين ، بفضل حرته في التأليف : من حيث الإيقاع كما من حيث التنوع الصوتي ، قال كلاماً حول موقفه من الأثر الفني ، شبيهاً بآراء الرسامين التكعيبيين وخاصة بيكاسو الذي صار صديقه بدءاً من ١٩١٧ . وعبرتيهما المتعددة المزايا ، والمتناقضة أحياناً ، قويتان في السيطرة . يقول سترافنسكي ان « الموسيقى لا يمكن أن يكون هدفها التشبيه أو التشبيه » . وفي مكان آخر يقول : « انني أعتبر الموسيقى ، في جوهرها ، عاجزة عن قول أي شيء : أية عاطفة أو موقف أو حالة نفسية أو ظاهرة أو طبيعة . . . لم يكن التعبير يوماً من خصائص الموسيقى » . ويضيف ، مشدداً كما جميع الرسامين على ضرورة التأليف : « ان ظاهرة الموسيقى ، أعطيناها لغاية واحدة : وضع الترتيب في الأشياء ، مما يتطلب التأليف حكماً . بعد التأليف ، وبلوغ الترتيب المطلوب ، لا غاية أخرى بعد ذلك . فهذا التأليف بالذات ، وذاك الترتيب ، يولدان فينا رغبة خاصة لا علاقة لها مع أحاسيسنا الأخرى تجاه انطباعات الحياة اليومية . ولا يمكننا وصف الشعور برغبة الموسيقى إلا مقارناً بنا أمام أشكال هندسية جميلة . من هنا قول غوته ان الهندسة موسيقى الحجر ، وقول ألفرد كورتو عن المعنى البنائي لأعمال سترافنسكي إن الميل الطبيعي في عبقرية سترافنسكي هو في اعتبار الموسيقى أولاً ذات حركة وحجم » .

ولدى سترافنسكي ، يهيمن التأمل الفكري دائماً على العمل الخلاق . وما كتبه بوريس ده شلوزر حول « الرقصة المقدسة » في رائعة سترافنسكي « تكريس الربيع » ، يبقى رأياً سليماً في جلّ تلك الرائعة ، حيث وحدها تبدو « نقلة العمل على الصعيد الصوتي ، في صورة مرسومة موسيقياً » .

هذه المواقف ، لا تبدو بعيدة عن مواقف الرسامين التكعيبيين . وهذا ما عبّر عنه روبير سيوهان في قوله : « كيف لا نندهش من القرابة بين فكرة سترافنسكي وفكرة بيكاسو ؟ فلدى كليهما ، عملية تفكيك عناصر العالم الخارجي ، من أجل إعادة تركيبها في تناسق . ولدى كليهما ، نجد المعطيات المشتركة في الرؤية ، مبنية على أساس نماذج تمثيل ومشابهة ، تصوير حجة لأشكال وتطويزات طبيعية : موسيقية لدى سترافنسكي وتصويرية لدى بيكاسو .

أما اريك ساتي ، الممتزج هو الآخر بالوسط التكعيبي ، فتبقى من موسيقاه الناحية الساخرة ، إذ ترتبط بجمالية جديدة ترتكز على النغمة وحدها . عنه ، قال جان كوكتو في « باري ميدي » ( ٣١ آذار ١٩١٩ ) : « ان ساتي يوجد بساطة جديدة . فاهواء الشفاف يعرّي الخطوط » . وكان لساتي تأثير كبير على « جماعة الستة » ، وعلى تجديد الموسيقى الفرنسية .

وأخيراً ، ثمة أرنولد شونبرغ وهو المؤلف الموسيقي الذي



قَلَبَ تماماً كل ما كان مألوفاً قبله في الفن الموسيقي ، مع السنوات الأولى من هذا القرن . وهو الذي قال : « أنا واعٍ كوني كسرت جميع قواعد الجماليات المألوفة » . والثورة التي قام بها ، تساوي في أهميتها وعمقها ، ثورة التكعيبين .

فحوالي ١٩٠٧ - ١٩٠٨ ، ( أي في الفترة التي راح معها الرسامون يبحثون عن فن جديد ) ، استعمل شونبرغ ، للمرة الأولى ، مبدأ اللانغمية في الحركة الأخيرة من رباعيته الثانية الوترية ، وذلك ، كما قال هو شخصياً ، « رغبة مني في تأسيس هيكلية موسيقي على فكرة موحدة خلقت لا جميع الأفكار الأخرى فقط ، بل وحدث تناسقها وتناغمها » . ( من رسالة له إلى نيكولا سلومنسكي ) .

بعدها ، قن تلك اللانغمية بتقنية الـ ١٢ صوتاً ، وأصدر عام ١٩١١ كتابه : « بحث في الايقاع » . وعن نظام الاثني عشر صوتاً ( طريقته الخاصة في الألحان ) ، أعطى التحديد الآتي : « انها طريقة في التأليف من ١٢ صوتاً لا جامع قرابة بينها . وتقوم هذه الطريقة على استعمال هذه الأصوات شديدة الاختلاف والتباين ، حتى لا يتكرر الصوت الواحد مطلقاً ، فتمر جميع أصوات السلم الموسيقي ، إنما على غير ترتيبها المألوف ، حتى تبدو خارجة عنه تماماً » . هكذا ، نفيت الهيكلية التقليدية في الموسيقى ، المبنية على النغمية منذ أسلاف باخ . حتى ان

سترافنسكي - وهو مارس طويلاً النغمية المتعددة - اتّبع طريقة شونبرغ مدة طويلة . بعد ذلك ، راح الرسامون والموسيقيون يشتركون ، بعد اجتماعات عديدة ، في أعمال كثيرة من الباليه أبرزها تجديد الباليات الروسية مع سيرج دياغيليف .

الموسم الأول لتلك التظاهرة الفنية ، كان في باريس بدءاً من عام ١٩٠٩ ، وأبرز الأعمال التي قدمت بعدها :

- « استعراض » ( باريس - ١٩١٧ ) موسيقى ايريك ساتي ، ستارة وديكور وملابس بيكاسو .

- « بولشينيلا » ( باريس - ١٩٢٠ ) موسيقى سترافنسكي ، ديكور وملابس بيكاسو .

- « كوادرو فلانكو » ( باريس - ١٩٢٤ ) موسيقى شعبية اسبانية اعداد مانويل ده فالّا ، ديكور وملابس بيكاسو .

- « تجربة الراعية » ( مونت كارلو - ١٩٢٤ ) موسيقى مونتكلير ( ١٦٦٦ - ١٧٣٧ ) اعداد هنري كازاديسوس ، ملابس وديكور خوان غريس .

- « الظباء » ( باريس - ١٩٢٤ ) موسيقى بولانك ، ديكور وملابس ماري لورنسان .

- « المتطفلون » ( باريس - ١٩٢٤ ) موسيقى جورج أوريك ، ديكور وملابس

براك - « زيفير وفلور » ( باريس - ١٩٢٦ ) موسيقى دوكلسكي ، ديكور وملابس

براك . - « جاك في القلب » ( باريس - ١٩٢٦ ) موسيقى ايريك ساتي ، ديكور وملابس بيكاسو .

## الفصل الثاني

### رواد التكعيبة

رأينا أن التكعيبة قطعت كل علاقة مع معظم التقاليد الفنية الموروثة منذ فجر النهضة . مع هذا ، نجد ، منذ العصور السحيقة ، رواداً هياوها ، في تاريخ الفن . وهم فنان : أبناء التيار الكلاسيكي - الممكن الحاق التيار التكعيبي به - ، وهو مرتكز أيضاً على الفكر ، ثم الذين يمتحنون هندسة الأشكال ، كما فعل ، في ما بعد ، التكعيبيون .

#### ١ - الرواد السحيقون

أقدمهم ، الفرنسي فيارده هونكور ، من أواسط القرن الثالث عشر . مهندس معماري وواضع تصاميم . له ، في المكتبة الوطنية الفرنسية اليوم ، ملفّ تصاميم ومشاريع رسوم ، واقعية المواضيع ( رؤوس ، فلاحون ، حيوانات ) انطلاقاً من أشكال هندسية ( مثلثات ، مربعات ، مستطيلات ، دوائر ، أشكال متعددة الأضلاع والزوايا ، ... ) . وهذه الهندسة في الأشكال ، لصيقة بالنماذج التشكيلية إيقاعاً وتناغماً ، فيها تخطيط

تلك الخطوط هندسياً ، أعطى تلك النماذج الصغيرة طابعاً نصيباً . ولم يقلل ذلك من واقعها الحي ، بل زادها قوة . لكن هونكور وضعها لغاية هندسية لا فنية تشكيلية .

ثمة أيضاً الفلورنسي باولو أوتشيللو ( ١٣٩٧ - ١٤٧٥ ) واضح الرثابة التخطيطية ، وهو رفضه التكميبيون . لذلك قد يبدو تناقضاً وضعه بين الرواد . وفي آثاره ، وخاصة في ثلاث مقاطع رائعتة « معركة سان رومانو » ( متحف فلورنسا ، والمتحف الوطني في لندن ، ومتحف اللوفر ) ، وهي حققها بين ١٤٥٠ و ١٤٦٠ ، أبحاثاً رياضية لغاية معمارية بحثة . أراد إعادة خلق الكائن في جوهره العميق ، فاهتم بهيكلية الأشكال الهندسية . وصوّر الرجال والأحصنة بصفيحات مخططة تحدد الحجم في المسافة والمدى . وهو هذا ما قالت مدام غاليان فرانكاستيل في كتابها « طريقة فلورنسا » عن « المواضيع - الأشكال » و « الأنوار - الأحجام » البادية في تلك الثلاث اللوحات ، وعن « العلاقات بين الشكل والضوء ، وبين الخط والمساحة » .

وغير مرة ، جسّد باولو أوتشيللو تارة في تصاوير وطوراً في رسوم ( « الطوفان » ، « معركة سان رومانو » ) ذلك الشكل الدائري من خشب ، الذي كان الفلورنسيون يستخدمونه تسريحة . وهنا ذوق الفنان في علم الهندسة ، إذ الدائرة معتبرة

« الشكل البدائي الوحيد » .

بعده ، ثمة بيرو ديلاً فرنشسكا ( ١٤١٠ - ١٤٩٢ ) ، مواطن أوتشيللو ، وهو تعمق أكثر في هندسة الأشكال ، وفق تناغم دقيق في التأليف بينها . في كتابه عنه ، قال جان آلازار عن رائعة فرنشسكا « جلد المسيح » : « ... وفي هندسة الأجساد ، تخطيط واضح الشكل الأسطواني في رأس الشاب » ، وحول « أسطورة الصليب » ( ١٤٥٢ - ١٤٥٩ ) المنقوشة على جدار كنيسة سان فرنشسكو الاريزي ، قال آلازار : « لا يأتي الايجاء بالتعدد من العدد ، بل من المفهوم العام المنطلق وفق علاقات هندسية يخضع لها البشر » . وفي رسم « اكتشاف الصليب الحقيقي » ، يبدو في عمق الصورة يساراً مشهد رائع لمدينة محصنة ، مرسومة بأحجام هندسية - مكعبات وأسطوانات - جاءت قبل أربعة عصور من لوحة جورج براك « مشاهد من الأستاك » ( ١٩٠٨ ) ، ولوحة بيكاسو « مشاهد من ابيرو » ( ١٩٠٩ ) .

ترك بيرو ديلاً فرنشسكا بحثاً في الرثاية ، عنوانه « في فن الرسم بالرثاية » ، وآخر حول الأجساد البحتة ، تعمق فيه تلميذه لوكا باكيولي .

معاصر آخر لفرنشسكا ، الفرنسي جان فوكيه ( ١٤٢٠ - ١٤٨٠ ) له أعمال ذات طابع هندسي ( أبرزها « العذراء

والطفل يسوع» ) وفيها الأشخاص - بوجوههم وأجسادهم - مرسومون بخطوط ذات طابع يقترب من النحت لما فيها من أحجام وأبعاد .

نصل إلى ليونار ده فنتشي ( ١٤٥٢ - ١٥١٩ ) . ورغم عدم القرابة بين أعماله والتكعيبية ، يبقى أكثر من اهتمّ بالمسائل العلمية والفيزياء ، وخاصة مسائل علم البصريات . ومفهومه الفكري للرسم ، يجعله من الرواد السحيقين لجمالية يضبطها العقل والعلم . وفي غير موضع ، يستشهد غليز وميتزنغر بالفنان الفلورنسي في كتابهما « عن التكعيبية » . بينها قولهما : « . . . واللوحة التي لا تصلك إلا في ببطء ، تبدو تنتظر دائماً أن تطرح عليها السؤال ، كما لو كانت تضرمر أجوبة كثيرة عن أسئلة كثيرة . وها هو ليونار نفسه يدافع عن التكعيبية في قوله : « نعرف أن النظر بلمحات عجل ، يجد في النقطة الواحدة أشكالاً كثيرة . ولو نظرت أيها القارئ إلى هذه الصفحة ، بلمحة واحدة ، تقول انها ممتلئة أحرفاً متنوعة مختلفة ، دون أن تدرك ما هي هذه الأحرف جميعها دفعة واحدة ، ولا ما هي تعني . ولادراكها ، عليك قراءتها كلمة كلمة وسطراً سطراً ، كما بلوغاً قمة الجبل عليك السير خطوة خطوة وإلا لن تبلغها قط » .

والواقع ان التكعيبية تتبنى هذه المقولة من ليونار : « الرسام الذي يعمل اتكالاً على المراس وحكم العين ، دون

العقل ، يبقى كما المرأة التي تعكس كل ما أمامها دون التعرف إلى ما أمامها .

من الرواد أيضاً ، لوكا كامبيازو ( ١٥٢٧ - ١٥٨٥ ) من جنوى ، في « المكعبات » الستة ، التي انصرف فيها إلى دراسة الجسم البشري استناداً إلى المكعبات والمتوازيات السطوح . وهذه الدراسات ، وان تجريبية ولا أهمية جمالية لها ، تلوح من بعيد شبيهة بالأعمال التكعيبة في القرن العشرين .

وثمة براشيلي ( صاحب المحفورات في مطلع القرن السابع عشر ) وهو وضع بالمنحت مجموعة رسوم لأشخاص بمكعبات صغيرة وحلقات ودوائر واسطوانات . . . وكانت غايته البحث طبعاً ، لا الفن ، لكن لعمله قرابة ، ولو بعيدة ، مع أعمال الفنان المعاصر فرنان ليجه .

وتأتي مكانة البرت دورر ( ١٤٧١ - ١٥٢٨ ) شبيهة بمكانة ليونارده فينتشي من التكعيبة . فهو أيضاً انصرف إلى دراسات على الجسم البشري والكون أدت به إلى نظريات هندسية . وفي محفوره الشهيرة « الكابة » - التي ترمز إلى الفنون والعلوم - يصور دورر بين سائر الرموز - إلى جانب المربعات والكرات - جرمًا هائلًا متعدد الصفحات . وهذه صورة نادرة الحصول في فن الرسم والفنون التشكيلية ، ولها طابع خاص . حول هذا ، كتب اندريه واروسفيل ( في كتابه « الأرقام وأسرارها » -

( ١٩٦١ ) : « كان من الطبيعي التساؤل ان لم تكن في المدى الواسع أجرام متعددة الصفحات شبيهة بالأشكال المتعددة الزوايا . والواقع ان ثمة عدداً محدوداً منها ، لا يتعدى الخمسة . واليونان قاموا بعدة دراسات حول هذا الموضوع ، ووجدوا ما سوى خمسة ، وضعوا لها خصائص سحرية ، وبنوا عليها كل نظامهم في عالم الكواكب ، هذا النظام الذي بقي صالحاً حتى مجيء كيبلر » . أما تلك الخمسة الأجرام ، فهي : المكعب ، الجسم المربع الوجوه ، والثماني الوجوه ، وذو الاثني عشر وجهاً ، وذو العشرين وجهاً . ويضيف واروسفيل : « وثمة أجرام متعددة الصفحات غير منتظمة ، ومعقدة ، اهتم بها ليونار ده فيتشي » .

في هذه اللائحة من الرواد ، قد يبدو مفاجئاً إدراج الفرنسيين العظميين : جورج ده لاتور ( ١٥٩٣ - ١٦٥٢ ) ونيكولا بوسين ( ١٥٩٤ - ١٦٦٥ ) . وهما ، وان غير متشابهين ، ثمة في أعمالهما نواة قد تصلح مهيئة للتكعيبة .

فالأول رسام الواقعية ، يستخدم النور والظل - مما يرفضه التكعيبيون - ، ليخلق أشكالاً هندسية تجعل الصورة نافرة . وفي لوحته « سان سيلاستيان تبكيه سانت ايرين » ( متحف برلين ) ، تعمّد التبسيط - خاصة في الجسد العاري في مقدمة اللوحة - دون التخلي عن المعطيات التي اعتمدتها التكعيبة في ما بعد .



أما الثاني ، فيقترب من مثال التكعيبيين بكلاسيكيته وحسه إزاء التناغم والایقاع . وفي لوحاته ( خاصة « المسيح حاملاً صليبه » ) تعتمد الصُّفِيحات الهندسية السهلة ، مما يذكر بلوحات روجيه ده لافرنيه في ما بعد .

هذا الحس للتذوق العقلي ، أثاره بوسّين أمام فيليبيان الذي سجّل ذلك في مذكراته : « ثمة زاويتان لرؤية الأشياء : أولى رؤيتها عابرة ، وثانية في تمعن . في الأولى تتلقى في عينك الشكل وتشبيه الشيء المنظور . أما في الثانية ، فعلاوة عن التلقي ، ثمة البحث عن معرفة الشيء أكثر ، في أية وسيلة وطريقة . هكذا يصير المراءى عملية طبيعية ، والتدقيق في النظر عملية عقلية » .

هذه الآراء تقترب كثيراً من آراء التكعيبيين لاحقاً . من هنا قول اندريه لوت ان « بوسّين تكعيبي بالروح » ( مجلة « الحياة الفنية » - ١٥ كانون الأول ١٩٢٤ ) .

وكما غاية التكعيبيين بلوغ جوهر الأمور ، هكذا غاية أليوكلاسيكيين - وخاصة دافيد ( ١٧٤٨ - ١٨٢٥ ) - ليست تقليد الطبيعة بل تحقيق الجميل المثالي . ومثل التكعيبيين كذلك ، ينهلون إلى التعميم والسكونية ، ويولون الشكل أهمية أكثر من اللون ، ويبحثون دائماً عن التناغم في التأليف . ومثلهم أيضاً ، يراكب النيوكلاسيكيون الصُّفِيحات ، ويستبعدون النور

والظل وتضاداتها القوية ، مفضلين الألوان الهادئة والنور العادي الباهت . لذلك ، تتلاقى آثارهم مع آثار التكعيبين ، بتلك القسوة وتلك الصرامة وذاك الميل العلمي القوي ، وجميعها معالم تميز المدرستين معاً . انما ، مع رائد المدرسة الكلاسيكية إنغر ( ١٧٨٠ - ١٨٦٧ ) . صارت اللوحة أقوى . فإنغر تبني جميع تلك المعالم ، واستبعد أكثر الرقشة التي « تبين الطريقة عوض الفكرة » . فهو يهتم بالأسلوب وفيه عظمة الفن الحقيقية . وأسلوبه استعادية فعلاً ، حتى انها تجسد أحياناً اشخاصاً واقعيين ظاهراً ، انما عمقاً هم خارج الطبيعة . من هنا قول أوديلون رُودون : « ان إنغر يخلق عمالقة ووحوشاً » . واذا دافيد والنيوكلاسيكيون يبشرون ، كما إنغر ، بجمالية هي ، في غير ناحية ، مقربة من جمالية التكعيبين ، فإن فهم نفسه يختلف عن فهم . فحين غرو ( ١٧٧١ - ١٨٣٥ ) ودولاكروا ( ١٧٩٨ - ١٨٦٣ ) يرسمون خيولاً بالزخرف البيضي ، فما ذلك سوى غط تآلفي ، ولوحاتهم المتحركة والملونة ، متضادة تماماً مع لوحات التكعيبين . وحين دولاكروا ينسب الى الفكر دوراً طاعياً في الفن ، ليس بعيداً عن بعض النظريات التكعيبية ، كما قوله : « من هنا ضرورة ألا يؤخذ من النموذج إلا ما يفسر الفكرة ويعززها . فأشكال النموذج ، شجرة كان أم رجلاً ، ليست سوى قاموس يغرف منه الفنان انطباعاته الهاربة ، أو يسحب لها

منه تأكيداً ، فبقى له ذاكرة للعمل . وتحليل التأليف ، هو جمع عناصر الأشياء التي نعرفها ورأيناها ، الى عناصر أخرى مشدودة إلى روح الفنان .

أما كورو ( ١٧٩٦ - ١٨٧٥ ) ، في العديد من رسومه ولوحاته ، خاصة في النصف الأول من حياته الفنية ، فتعمق في دراسة الاحجام والسطوح . ولديه ، نجد هيكلية الأشكال في البيوت والانصاب والمسافات تلتقي والمفهوم السيزاني . صحيح أن لا يمكن الكلام لديه على المكعبات أو الأسطوانات في لوحة « مشاهد من فولتيرا » ( اللوفر ) ، التي وضعها خلال رحلته الثانية الى ايطاليا ( ١٨٣٤ ) ، انما في لوحة « مشهد فيلنوف ليزافينيون مع حصن سانتاندرية » ( ١٨٣٦ ) نجد هندسية الأشكال في المسافات ، تتلاقى وثيقاً مع بعض الآثار في ما بعد من المرحلة التكعيبية لدى دورين أو في بعض مشاهد لافرينيه .

## ٢ - الرواد المباثرون

الفنانون - من فرنسيين وأجانب - الذين مرّوا آنفاً ، وان كانت لهم مع التكعيبية نقاط مشتركة ، لكنهم ظلوا ضمن التقاليد الموروثة من عصر النهضة . والانطباعيون ، أول من قبل التكعيبين حققوا ثورة تصويرية بالقطعية مع تلك التقاليد وبإدخال طريقة جديدة في النظر ، مبنية على الاحساس

البصري . وهذه الثورة مختلفة ، حتماً ، عما حققه التكعيبيون من اعادة خلق عقلي للأمور . والتكعيبيون انفسهم يقرّون بأهمية الانطباعيين في تطور فن الرسم . يقول غليز وميتزنغر : « ان مونه وأتباعه ، ساهموا بتوسيع الثورة والتقدم ، ما سوى بالحرية في العمل وبإبراز العناصر التأليفية في اللون . ولم يحاولوا قط تحويل الرسم زخرفياً أو رمزياً أو خلقياً . وان لم يكونوا رسامين عظماء ، كانوا رسامين وهذا كاف لنقدّهم . فبينهم وبيننا ما سوى فرق في الزخم ، ولم نطلب فارقاً آخر » .

أما النيوانطباعيون ، وخاصة جورج سورا ( ١٨٥٩ - ١٨٩١ ) . فحاولوا تنظيم الانطباعية - هذا الفن السليقي - استناداً إلى قواعد علمية فعّالة ، وإلى التوازن في التأليف ، والهيكلية في الأشكال ، ضمن مفهوم فكري بحث . وحقّق سورا نظرية صارمة منظمة وفق المنطق والانضباط : طالما ان الفن هو تناغم ، والتناغم هو بناء حرّ للفكر ، فالانسان المصمّم يجب أن يستعيد حقوقه أمام الانسان المشاهد . وهو قال : « الرسم : فن اختراق المساحة » ، محاولاً التعبير عن نظرية العمق . فكل شكل يحدّده رسم هندسي ، والعناصر الأساسية في اللوحة ، هي لديه - كما ستكون لدى التكعيبيين - التأليف ، التصوير ، التناغم ، الايقاع ، السكون . اذن ، فالرسم ليس مجرد تمثيل وتشبيه ، بل هو ابداع وخلق .

على ان المؤثر المباشر في التكعيبة ، هو بول سيزان ( ١٨٣٩ - ١٩٠٦ ) . من هنا قول غليز وميتزنغر : « من يفهم سيزان يستشعر بالتكعيبة » ، وقولها : « ان فن سورا وسيزان حدّد معالم عدد من الفنانين في تفكيرهم حول الحس الصحيح للرسم ، وفي اكتشاف لعبة العلاقات الثابتة بين الظواهر العارضة » . ( « نشرة الحياة الفنية » - ١١ تشرين الثاني ١٩٢٤ ) .

والواقع أن سيزان ، في أثناء الثورة الانطباعية ، كان أول فن انصرف الى مسألة جوهر المواضيع ، لا إلى الانطباعات العارضة فقط . وهو اكد أنّ « الفن تناغم متواز والطبيعة » . وعلى عكس الانطباعيين ، اهتم كثيراً بالهيكلية : « السطوح في اللون ... يجب تمييز السطوح في سهولة ، انما تنظيمها وتذويبها . يجب ان تتحرك وتتراكب في الوقت نفسه . وحدها الاحجام تهّم » .

وهذا الانصراف الكبير الى الاحجام ، حمل سيزان إلى ابحاث تشكيلية جديدة ، تتناقض ، في بعضها ، مع الانطباعية . والطبيعة لديه ، كما يقول هو ، « اكثر في العمق منها في المساحة » . ولكن ، لم يكتف بتصوير هذا العمق في طريقة الرثاية ، بل استخدم الألوان - على عكس التكعيبة - ونقاط الالتقاء ، وهي « تقارب الفوارق مع احاء الخطوط

المحيطة باللوحة ، مما يشكل ، لاحقاً ، طريقة « الممرات » لدى التكعيبيين .

ويشدّد سيزان على تجميع الكون في اللوحة ، أي على مساحة مسطحة ، ذات ثلاثة أحجام هندسية أساسية : الأسطوانة ، الكرة والمخروط . ويشرح ذلك في رسالة إلى صديقه اميل برنار من اكس آن بروفانس يوم ١٥ نيسان ١٩٠٤ : « يجب معالجة الطبيعة بالأسطوانة والكرة والمخروط وجميعها بالرثائية ، فكل جهة من الجسم أمامنا أو من السطح ، تتجه نحو نقطة مركزية . فالخطوط الموازية للأفق ، توحى بالاتساع ، كما في قطعة من الطبيعة . والخطوط العمودية على الأفق ، توحى بالعمق . على أن الطبيعة ، بالنسبة إلينا نحن البشر ، هي عمق أكثر مما هي مساحة ، من هنا ضرورة أن ندخل الى ارتعاشات النور فينا ، والمثلة بالأحمر والأصفر ، كمية من الأزرق لنوحى بالهواء » .

في هذا القول ، يتبين تأثير سيزان في التكعيبيين ، وما يبعده عنهم مع تطورهم التدريجي ، حين التكعيبية « السيزانية » الأولية ، أفسح في المكان للتكعيبية التحليلية ثم للتكعيبية التأليفية .

ما أخذته التكعيبيون عن سيزان : البحث عن الهندسة الداخلية المبنية على هيكلية الهندسة الفراغية ، وعمل الفنان على

إعادة الطبيعة والأشياء وفق طابعهم الدائم لا كالانطباعيين وفق رؤية عارضة دائمة العودة والتجدد . هكذا ، يفقد الجسم طابعه الخاص ، ويصبح الجسم النموذج المطلوب تجسيد جماله الجوهري ، مما استخدم سيزان لبلوغه وسيلة استعادها التكعبيون متطورينها الى أقصى حدودها ، وهي تطويع الأشكال هندسياً .

أما الذي يفرق سيزان عن التكعبيين ، فاستعمال الرؤية التقليدية ، وتوجات اللون المعبر عنها في تغييرات ملونة . وسيزان في لوحته « مشاهد من الأستاك » ( ١٨٨٣ - ١٨٨٥ ) يقيم « الرعشة الانطباعية » في مقابل « طيلة » الاشكال الجامدة . فغبر عن الماء بكثافتها وحجمها ، كما عن التلال في عمق اللوحة ، فيما ، في مقدمة اللوحة ، تقوم أسطوانة ( مدخنة مصنع ) ومكعبات ( منازل ) . وفي لوحاته مع أواخر حياته « حجر الرحي » ( ١٨٩٨ - ١٩٠٠ ) ، « الصخور في بيموس » ( ١٨٩٨ - ١٩٠٠ ) ، « بحيرة أنيسي » ( ١٨٩٦ ) ، « جبل سانت فيكتور » ( ١٩٠٤ - ١٩٠٦ ) ، نجد اصراراً على هندسية الأشكال لجميع عناصر الطبيعة ، وعلى الاكثار من « نقاط الالتقاء » التي استعادها التكعبيون في ما بعد .

على التقارب يبدو اكثر ، مع لوحة « مشاهد من الاستاك » ( ١٩٠٨ ) لجورج براك ، و « مشاهد من هورتا دي

اييرو» ( ١٩٠٩ ) لييكاسو .

وطبق سيزان المبادئ نفسها على الوجه البشري ، في صفيحات عريضة استخدمها التكمييون لاحقاً ، خاصة في لوحته « المرأة في المقهى » ( ١٨٩٠ - ١٨٩٤ ) ولوحة « صورة أمبرواز فولار » ( ١٨٩٩ ) . ففي هاتين اللوحتين بذور تكعيبية ظهرت لدى جاك فيون ، وفي لوحتي « صورة فولار » و « صورة كانوايلر » ( ١٩١٠ ) لييكاسو ، ولوحة « رأس امرأة » ( ١٩٠٩ ) لبراك . أما لوحات سيزان في العري ( كما « المستحلمات » مثلاً ، ١٨٩٥ - ١٩٠٥ ) ، فلا تبعد كثيراً عن « العاريان المتضامان » ( ١٩٠٦ ) أو « صبايا أفينيون » ( ١٩٠٦ - ١٩٠٧ ) لييكاسو ، أو « العاري الاكبر » لبراك ( ١٩٠٧ ) .

ومن اهم التأثير السيزاني ، ادخال الرؤية المتعددة للشيء ، منظوراً إليه من عدة زوايا . من ذلك منظر الكوب في لوحة « طبيعة صامتة - البصل » ( ١٨٩٥ - ١٩٠٠ ) وهي من أواخر حياته ، ويبدو فيها الكوب من جهتيه السفلى والعليا في آن واحد .

واذا سيزان حدد فن التصوير بما يلي : « الرسم هو امتلاك التناغم بين علاقات كثيرة ، وتحسيده في تعبير شخصي ، بتطوير تلك العلاقات وفق منطق جديد ورؤيا مبتكرة » ، ( من رسالة



الى ابنه ) ، فان التكميين لم يفعلوا الا استغلال امكانات هذا التحديد .

بلى ، ان سيزان رسام معاصر ، ولم يعد فناً من القرن الماضي . وهو يعرف ذلك ، كما يتجلى في قوله يوماً للرسام غاسكيه : « قد اكون جئت أبكر من المطلوب ، فكنت رسام جيلكم الحديث اكثر مما كنت رسام جيلي . وقد لا يكون عندي الوقت للاستلحاق . فلنعمل ! » .

## التكعيبة في تواريجها الرئيسية

١ - نشأتها : التكعيبة السيزانية  
( ١٩٠٧ - ١٩١٠ )

ربيع ١٩٠٧ : انتهى بيكاسو من لوحته « صبايا افينيون » متأثراً بسيزان والغريكو ( الذي نظم له معرض الخريف معرضاً عام ١٩٠٨ ) وبالنحت الاسباني . وثمة تأثيرات له أخرى بالفن الزنجي . وكانت هذه ، أول تظاهرة لما سيصير في ما بعد تيار التكعيبة ، لما في تلك اللوحة من أسس له .

الصيف والخريف : انصرف براك الى الرسم في لايوتا وفي الاستاك ثم في مرسيليا ، في الأماكن نفسها التي قصدها سيزان ، فرسم ( براك ) مشاهد في رقشات متحركة وشديدة الألوان ، توحشية النفس ، انما في بعضها بدأ يظهر أثر التأليف .

١ - ٢٢ تشرين الأول : قدّم « معرض الخريف »

الخامس ، معرضاً استعادياً لأعمال سيزان ( ٥٦ لوحة ) ،  
وصدرت رسائله الى غاسكيه فكانت عبارات منها على بعض  
نبوءة .

في هذه الاثناء ، تعرّف بيكاسو الى براك بواسطة الشاعر  
أبولينير الذي أتى ببراك ليشاهد « صبايا افينيون » في محترف  
صاحبها . ومن يومها راحا يعمّقان أبحاثهما معاً حتى ١٩١٤ .  
وكانت لوحة « العاري » تحوّل براك الواضح نحو الجمالية  
الجديدة .

ربيع ١٩٠٨ : تكونت في مونمارتر ( شارع رافينيان - رقم  
١٣ ) جماعة « باتو - لافوار » ، وهي حوت شعراء ورسامين  
وأدباء وشخصيات ، كما : بيكاسو ، براك ، ماري لورانسين ،  
غيوم أبولينير ، ماكس جاكوب ، أندريه سالمون ، موريس  
رينال ، برنسيه ، جرتروود وليوشتاين ، كانوايلر ، خوان  
غريس ، وهذا الأخير انضم الى التكعيبية لاحقاً ( ١٩١١ ) .

الصيف : عاد براك يرسم في الأستاك ، طبيعة صامتة ،  
ومشاهد مشبعة بروح سيزان . وأمضى بيكاسو صيفه في  
روديبوا ، وحمل معه منها مشاهد قريبة جداً من مشاهد براك .  
أيلول : رفضت لجنة « معرض الخريف » السادس ،  
خمس لوحات من سبع قدّمها براك ، الذي اعترض فسحب كل  
أعماله . حول إحدى اللوحات ( « منازل في الأستاك » ) ،

استعمل ماتيس ( وكان عضواً في اللجنة ) للمرة الأولى ، عبارة « مكعبات صغيرة » .

٩ - ٢٨ تشرين الثاني : اقام براك معرضه الأول الخاص ( ٢٧ لوحة ) في الغاليري الكان أسسه كانوايلر ( شارع فينيون - رقم ٢٨ ) . وكتب غيوم أبولينير كلمة التقديم للمعرض . وفي ١٤ تشرين الثاني ، كتب الناقد لويس فوكسيل في « جيل بلاس » : « ان براك شاب جريء ، شجعه مثال مضلل من بيكاسو ودورين ، وطغت عليه طريقة سيزان وذكريات فن المصريين السكوني . فهو يؤلف أشخاصاً حديدين مشوهين ذوي تبسيط رهيب ، وهويكره الشكل ، ويحول الوجوه والمنازل والمدن إلى أشكال هندسية ومكعبات . لن نلن عمله الآن . فهو ما زال واعداً . لننتظر » .

١٩٠٩ : عرفت التكعيبية الناشئة ، أتباعاً جديداً ، كما غليز ، وهريين ، ولوفوكونيه ، وفرنان ليجه ، وميتزنغر ، وبيكابيا ، وكوبكا . ونحا الأخيران نحو التجريد . وانضم كذلك نحاتان أجنيان : الروسي ارشبينكو ، والروماني برانكوزي .

٢٥ آذار - ٢ أيار : أقيم « معرض المستقلين » الخامس والعشرون ، فعرض براك لوحة « منظر » ( حملت ، يومها ، الرقم ٢١٥ ) ولوحة « طبيعة صامتة » ( ٢١٦ ) . وعاد لويس

فوكسيل يكتب في « جيل بلاس » ( ٢٥ آذار ) عما أسماه  
« الغرابات التكعيبية » . ومن يومها بدأت الكلمة بالتداول .  
الضيف : راح براك يرسم في لاروش غويون ، وبيكاسو  
في هورتا دي ايرو ( أسبانيا ) .

الحريف : ترك بيكاسو « باتو - لافوار » وانتقل إلى بولفار  
كليشي ( رقم ١١ ) ، وعرض لدى فولار . وفي هذه الفترة ،  
أقام بيكاسو أول معرض له في ألمانيا ( ميونيخ ) في غاليري  
تانهاوزر .

## ٢ - نحو التيار : التكعيبية التحليلية

( ١٩١٠ - ١٩١٢ )

خلال هذه المرحلة ، انضم إلى التكعيبية : روجيه ده  
لا فرينيه ، الأخوة دوشان الثلاثة : غاستون ( واسمه الفني جاك  
فيون ) ، وريمون ( واسمه الفني دوشان فيون ) وهو نحات ،  
ومرسال . كما انضم اندريه لوت ، وروبير دولوناي ، وخوان  
غريس ، والبولوني لويس ماركوس ( واسمه الفني ماركوسيس )  
والنحات الهنغاري كزاكي .

١٩١٠ : ليجه يلتقي بيكاسو وبراك لدى كانوايلر الذي  
فتح له أبواب الغاليري .

١٨ آذار - أول أيار : « معرض المستقلين » السادس

والعشرون . وبين الأعمال المعروضة ، أكثرها تمثيلاً للمنحى التكعيبي : « المدينة » ، « البرج » ، « الكنيسة » من دولاناي ، ومن غليز : « الشجرة » ، ومن ميتزنغر : « صورة الشاعر غيوم أبولينير » .

الصيف : عاد براك مرة أخرى إلى الأستاك . لكنه هذه المرة تخلى عن رسم المشاهد إلى رسم الوجوه والطبيعة الصامتة . فيما بيكاسو أمضى الصيف في قاداكس ( اسبانيا ) مع اندريه دورين ( ١٨٨٠ - ١٩٥٤ ) الكان مشدوداً لفترة إلى التكعيبية ، فوضع « طبيعة صامتة - المائدة » ، « منظر من كانيا » ، « مشهد من أسبانيا » ( جميعها ١٩١٠ ) . ومنذ ١٩٠٦ ، أظهرت لوحاته أبحاثاً في البنائية ( تشابك الخطوط والسطوح ) التي ظهرت آثارها في أعمال بوسان وكورون وسيزان . وعام ١٩١٢ ، كتب أبولينير في مقال : « بدايات التكعيبية » : « عام ١ٹ٠٦ ، ارتبط دوران إلى بيكاسو ، فكانت ولادة التكعيبية » ( « الثان » - « الزمان » - ١٤ تشرين الأول ١٩١٢ ) . على أن دورين تخلى عن هذا الخط عام ١٩١٢ ، ليبدأ مرحلة له جديدة معروفة بالمرحلة « الغوتية » .

تشرين الأول : رسم بيكاسو في باريس صور فولار ، كانوايلر ، ولهم ، أوده . . . ودخل ، كما براك ، في مرحلة من التكعيبية جديدة اسمها التكعيبية « التحليلية » .

٧ - ١٩ تشرين الثاني : أول معرض لأندريه لوت في غاليري درويه .

١٩١١ - بدايات خوان غريس مع التكميلية ، وتكوين جماعة « بيتو » التي جمعت في محترف جاك فيون ( شارع لوميتر - رقم ٧ ) كلاً من أخويه دوشان فيون ، ومرسال دوشان ، وغلير ولافرينيه وليجييه وميتزنغر وبيكاييا وكوبكا . وهؤلاء ، مفهومهم للتكميلية ، كما مفهوم دولونيه ، مغاير جداً لمفهوم جماعة « باتو لافوار » ، إذ هو أميل إلى السيزانية بل إلى التجريد . وانضم إلى جماعة « بيتو » الشاعر غيوم أبولينير والناقد الأميركي والتر باتش . وأصدر ماكس جاكوب لدى كانوايلر مجموعته « سان ماتوريل » مزدانة رسوماً بماء الفضة وضعها خصيصاً بيكاسو .

نيسان : بيكاسو يعرض مرة أولى في أميركا لدى « فوتو سيكيشن غاليري » في نيويورك .

٢١ نيسان - ١٣ حزيران : في « معرض المستقلين » السابع والعشرين ، أقيمت أول تظاهرة جماعية كبرى للتكميلية . وفي الغرفة ٤١ من صالات العرض ، تجمعت أعمال : دولونيه ( « ثلاثة مناظر من باريس » بينها « برج إيفل » و « المدينة رقم ٢ » ) ، وغلير ( « رجل عار » ، « سيدة اللهب » ، « منظر قريباً من باريس » ، « البيوت » ) ، وماري لورانسان ( « صبايا » ، « وجه امرأة » ) ، وليجييه ( « عراة في

الطبيعة» ) ، ولوفوكونيه ( « الرخاء » ، « صورة الشاعر بول كاستيو » ، « منظران » ) ، وميتزنغر ( « منظر » ، « رأس امرأة » ، « العاري » ، « طبيعة صامته » ) .

وفي غرف أخرى ، كانت لوحات مرسال دوشان ( « الدغل » ، « الشاطئ الصخري » ، « منظر » ) ، ولافرنيه ( « المدرع » ، « طبيعة صامته » ، « منظر » ، محفورة على خشب : « الفرح » ، ومحفورة أخرى على الخشب ، « المدرع » ، ومنحوتة نافرة ) ، وبيكاييا ( « ربيع » ) ، ورث ( « تأليف » ) وكوكا وآخرين بينهما النحات التكعبي أرشينكو ( ٥ منحوتات ) .

ردة الفعل : الجمهور اغتاز والنقد الصحافي عارض . وفي « الجريدة » ( ٢٠ نيسان ) ، كتب غبريال موري : « الجديد ، جديدهم ، وهو الرجوع إلى التوحش والبربرية البدائية ، يكمن في التنكر لجميع جمالات الطبيعة والحياة » . وفي « باريس - جورنال » ( ٢٠ نيسان ) كتب اندريه سلمون : « يكفيننا تذكير هؤلاء الشباب الذي يدعون التجديد ، أن التكعيبية أوجدها ، قبل خمس سنوات ، رسام أسباني بعد انحرافات جمالية عديدة ، مع عدد من الفلاسفة والشعراء والرياضيين . وبدا ذلك من خزعبلات الفكر . لكن بيكاسو وضع الحجر الأول ، أول مكعب في الهيكل ، ولم يكن ذلك



أفضل ما عنده ... إنما ، وحده ، غيوم أبولينير في جريدة  
« المتصلب » ( ٢١ نيسان ) ساند التيار الجديد : « يتكوّن اليوم  
فنّ متحفظ لن تلبث مظاهره القاسية الآن أن تطرى » .

١٠ حزيران - ٣ تموز : اشترك دولونه وغلير ولوفوكونييه  
وليجه بالمعرض الثامن للمستقلين في بروكسيل . وفي تقديم  
المعرض ، يثبت أبولينير كلمتي « التكعيبة » و « التكعيبون » .

الصيف : أول رحلة لبيكاسو وبراك وخوان غريس  
والنحات مانولو إلى سيريه ، الضيعة الصغيرة في البيرنييه  
الشرقية . وتمت توقيع « الآخرين » ، كتب ناقد ( قد يكون  
لويس فوكسيل ) يقول ان هذه الرحلة هي « حج الرسم »  
( « جيل بلاس - ٨ آذار ١٩١٣ ) ، ووصفها غيوم أبولينير انها  
« تكريس التكعيبة » .

أول تشرين الأول - ٨ تشرين الثاني : « معرض  
الخريف » التاسع في باريس ، اشترك فيه ، على جدران القاعة  
الثامنة ، مرسل دوشان ( « شاب وصيبة في الربيع » ،  
« وجه » ) ، ولافرنييه ( « وجه عار » ، منظران ، أحدهما  
« مصنع في لافيرتيه سوجوار » ) ، وغلير ( « صورة جاك  
نيرال » ، « الصيد » ) ، وكوبكا ( « صفيحات ملونة » ،  
« وجه » ) ولوفوكونييه ( « منظر على البحر » ، « ضيعة على  
ضفاف بحيرة » ، « ضيعة في الجبل » ) وليجه ( « تخطيط لثلاثة

وجوه» ) ولوت ( «مرفأ بوردو» ) وميتزنغر ( «وجه» ) ،  
وبيكايا ( «حديقة» ، «على الشاطيء» ) ورث ( «ثلاثة  
تأليفات» ) وجاك فيون ( «خمسة وجوه» ) .

وحوى المعرض منحوتات تكعيبية من أرشبينكو وكراكي  
ودوشان فيون .

ومن جديد ثارت الثائرة على التكعيبين . فكتب لويس  
فوكسيل في جيل بلاس ( أول تشرين الأول ) : « أقطف هذا  
الحوار : - هل تعلم ان معرض الخريف هو اللوفر الثاني ؟  
- صحيح ؟ لماذا ؟ - لأن في اللوفر معرضاً مربعاً ، وهنا الآن  
معرض مكعب » . وفي « الجريدة » ( ٣٠ أيلول ) ، كتب  
غبريال موريه : « هل يسمح لي القول أني لست مطمئناً إلى  
مستقبل التكعيبية ، سواء تكعيبية واضعها السيد بيكاسو ، أ  
تكعيبية السادة ميتزنغر ولوفوكونييه وغليرز وسائر مقلديهم . .  
ان التكعيبية قال كلمته الأخيرة : إنه غناء العجز المدعي والجهل  
المكتفي بذاته » .

أما المدافعون عن التكعيبية ، فأبرزهم : غيوم أبولينير في  
« المتصلب » ، واندريه سالمون في « باري - جورنال » ، وروجيه  
آلار في « المجلة المستقلة » ، واندريه وارنو في « كوميديا » ،  
وجول غرانييه في « مجلة أوروبا وأميركا » ، وأوليفيه هوركاد في  
دوراندال ، وغوستاف خان في « له مركور ده فرانس » .

٢٠ تشرين الثاني - ١٦ كانون الأول: فنانو جماعة « بيتو »  
يشتركون في معرض « الشركة النورماندية للرسم الحديث » -  
شارع ترونشييه - ( رقم ٣ ) - باريس .

١٨ كانون الأول - أول كانون الثاني ١٩١٢ : دولونيه  
يعرض في أول تظاهرة تكعيبية في ميونيخ ، لدى غاليري  
تانهاوزر . ( أربعة أعمال : « سان سيفران » ، « برج ايفل » ،  
« مدينة ١ » ، « مدينة ٢ » ) .

١٩١٢ : غليز وميتزنغر أصدرتا لدى فيغيار أول كتاب  
مخصص للحركة ، وعنوانه : « عن التكعيبية » . وفي هذا العام  
نضم إلى الحركة فنانون أجانب أبرزهم : ليوبولد سورفاج  
المولود في موسكو ) ، والهولندي بييت موندريان ، والمكسيكي  
ييفورييفيرا .

٢٠ آذار - ١٦ أيار : في « معرض المستقلين » الثامن  
العشرين ، تظاهرة تكعيبية كبرى . عرض فيها دولونيه :  
« مدينة باريس » ) ومرسال دوشان ( « عار يتزل الدرج » ،  
ثما عاد فسحب اللوحة عشية المعرض بناء على نصيحة  
صدقائه ، و « رسم » ) ، وغليز ( « المستحاثات » ، و « رسم  
للمستحاثات » ، و « رسم » ) وخوان غريس الذي يعرض  
علنياً للمرة الأولى ( « وجه » : تكريراً لبيكاسو ، « منظر » ،  
« طبيعة صامتة » ) ، وكوبكا ( « صفيحات ملونة » ) ،

ولافرينيه ( «مدفعية» ، «رسم» ) ، وماري لورانسان (لوحتان) ، ولوفوكونييه ( «رسم» ، «تصميم» ، «الصيد» ) ، وليجييه ( «تأليف مع أشخاص» ) ، ولوت ( «يوم الأحد» ، «منظر فرنسي» ، «النائمة» ) ، وميتزنغر ( ثلاث لوحات ) وموندرين ( «في الحديقة» ، «في الغابة» ، «مصنع الجبنة» ) وبيكاييا ( «ذكرى من إيطاليا في غريمالدي» ، «بعد الشتاء» ، «نساء تحت الصنوبر» ) ، ورث ( «تأليف» ) ، وريفيرا ( «صخور مونسرا» ، «مونسرا» ) .

وكان بين النحاتين : أرشينكو وبرانكوزي .

أيلول : في سورغ ( فوكلوز ) ، أراد بيكاسو وبراك أن يعطوا في لوحاتهم صورة الرخام والخشب وسائر المعادن ، فالتجأوا إلى تقنية الورق الملصق .

وفي هذا الشهر ، أقيمت أول مأدبة شهرية لجماعة « فناني باسي » في منزل بلزاك ( شارع رينوار ) في باريس . تصدر المأدبة بول فور واجتمع حوله : روجيه آلار ، غيوم أبولينير ، دوشان فيون ، غليز ، لافرينيه ، ماري لورانسان ، لوفوكونييه ، ليجيه ، اندريه مار ، ميتزنغر ، بيكاييا ، فالنسي وجاك فيون . وفي ٢١ كانون الأول ، أثناء المأدبة الرابعة ، أقيم تكريم لسيزان ألقى فيه لافرينيه خطاباً تكريماً .

أول تشرين الأول - ٨ تشرين الثاني : « معرض الخريف » العاشر ، عرض فيه : مرسال دوشان ( « عذراء » ) وغليز ( « الرجل على الشرفة » ) وكوبكا ( « أمورفا ، هرب في لونين » ) ، « أمورفا ، ألوان دافئة » ) ولافرينيه ( « المستحمون » ) ، « لاعبو الورق » ، وماري لورانس ( « تزيينات كرتون للورق الملصق » ) ولوفوكونيه ( « الفلاحون يهاجمهم الدببة » ) وليجيه ( « المرأة ذات الأزرق » ) ولوت ( « الحكم على باري » ) وماركوسيس ( « غاي » ) ، وميتزنغر ( « الراقصة » ، « منظر » ) ، وبيكاييا ( « النبع » ) ، « الراقصة عند النبع » ) وريفيرا ( « الابريق » ، « وجه اسباني » ) ، وباك فيون ( « طبيعة صامتة » ، « تزيين » ) . وكان بين النحاتين أرشبينكو وكزاكي ودوشان فيون ومصمم الديكور اندريه مار .

١٠ إلى ٣٠ تشرين الأول : معرض « الخلية الذهبية » نظمته غاليري لابويس في شارع لابويس . عنوان المعرض ، وضعه جاك فيون ، واشترك فيه ٣١ فناناً بينهم التكمعييون مرسال دوشان ( ٥ أعمال بينها « عار ينزل الدرج » ) غليز ( ١٣ عملاً بينها « الشجرة » ، « المرأة ذات اللهب » ، « وجه جاك نيرال » ، « المستحلمات » ) وخوان غريس ( ١١ لوحة مرقمة بلا عنوان ولافرينيه ( ٤ أعمال ) وماري فلورنسان ( ٥ ) وليجيه ( ٥ ) ولوت ( ٩ ) وماركوسيس ( ٦ ) وميتزنغر ( ١١ بينها « اللمجة » ) ، « رسم البرت

« غليز » ) وبيكايا ( ١٢ ) بينها « سيفيل » ، « التطواف » ،  
« موسيقى التطواف » ) وفيون ( ٣ ) ، والنحاتون أرشيبينكو  
ودوشان فيون . وبين غير التكميين : مورو ودونوايه ده  
سيغونزاك .

الضجة التي أثارها هذان المعرضان ، كانت كبيرة . كتب  
لويس فوكسيل في « جيل بلاس » ( ٢٢ تشرين الأول ) : « ان  
الخلية الذهبية والقاعة ١١ من معرض الخريف أسالتا حبراً  
كثيراً . ولن أبالغ كما سالمون فأقول ان الناس اقتتلوا بين مدافع  
ومناهض . ولا أعتقد أن هذه الأزمة من الهندسة التصويرية  
سيكون لها صدى عالمي » . وكان هو نفسه صرخ في الجريدة  
نفسها ( ١٤ الشهر نفسه ) : « التكميون لم يأخذهم أحد على  
حمل الجد قبل ارتدادهم إلى رسم الأب أوبو » .

ومن تلك الضجة ، الرسالة التي وجهها لامبويه ( عميد  
المجلس البلدي في باريس ) إلى بيرار ( نائب أمين سرّ الدولة  
لشؤون الفنون الجميلة ) ، جاء فيها : « ان كان لصوت مستشار  
بلدي أن يصل إلى آذانكم ، أسألكم بل أستحلفكم أن تزوروا  
معرض الخريف ، واثقاً من خروجكم ساخطين كما العديد ممن  
شاهدتهم هناك . وستقول ، يا سيدي ، همساً : هل يجوز لي  
إعارة مكان عام كهذا لجماعة مخربين تائهين ؟ وستسألني يا  
حضرة الوزير إن كان في الطبيعة الانسانية مثل هذا الشذوذ .

وستستتج بحزن من هذا المعرض انه جمع البشاعات والتفاهات  
وانه يمس الحكومة وأنتم عضو فيها ، إذ هي تبنت عملاً فاضحاً  
كهذا » ( عن « له مركور ده فرانس » - ١٦ تشرين الأول  
١٩١٢ ) .

٣ كانون الأول : ألقى ج . ل . بروتون في مجلس النواب  
خطاباً ندد فيه أن « من غير الجائز أن تحوي الأماكن الرسمية  
والقصور الوطنية تظاهرات للفن والوطن » .

وأكد مرسال سامبا على حرية العمل الفني : « حين تبدو  
اللوحة لك سيئة ، لك الحق ألا تنظر إليها وتشيح إلى غيرها ،  
دون استدعاء الشرطة » .

وأقيمت معارض تكعيبية أخرى في الضواحي ( روان :  
١٥ حزيران - ١٥ تموز ، لمناسبة التظاهرة الثالثة من الشركة  
النورماندية للرسم ) ، كما في الخارج : المانيا ( برلين ، كولونيا ،  
ميونيخ ) ، انكلترا ، اسبانيا ( برشلونه ) ، روسيا ( موسكو ) ،  
وسويسرا ( زوريخ ) .

### ٣ - التكعيبية التأليفية ( ١٩١٣ - ١٩١٤ )

١٩١٣ : عام مميز في تاريخ التكعيبية ، إذ راحت  
التحليلية في أعمال بيكاسو وغريس وبراك تنحو إلى ما سمي :  
« التكعيبية التأليفية » .

كانون الثاني : أصدر بليز سندرار قصيدته « نثر جيهان ده فرانس » ، تزينها رسوم من سونيا ترك دولانيه . فكان كتاباً مزدوج الرسم والشعر ، من مترين علواً .

آذار : أصدر غيوم أبولينير لدى فيغير كتاب « الرسامون التكعيبيون - تأملات جمالية » ( دراسة حول كل من بيكاسو وبراك وميتزنغر وغلير وماري لورانسان وخوان غريس وليجييه وبيكاييا ودوشان ودوشان فيون ) وفيه كان ناطقاً بأسماء أصدقائه التكعيبيين .

١٩ آذار - ١٨ أيار : « معرض المستقلين » التاسع والعشرون ، اشترك فيه : دولونييه ( « جماعة كارديف » ) وغلير ( « لاعبو كرة القدم » ) ، « المرفأ التاجر » ، « منظر » ) وكوبكا ( « صفيحات عمودية » ) وماري لورانسان ( « حفلة تنكرية » ) ولافرينييه ( « الفلاحة الشابة » ، « داخل » ، « رسم » ) ، ولوت ( « محطة » ، « وجه » ، « مرفأ » ) ، وماركوسيس ( « الكمان الأحمر » ، « طبيعة صامتة » ) وميتزنغر ( « العصفور الأزرق » ، « منظر » ، « طبيعة صامتة » ) ، ومونديريان ( « شجرة » ، « شجرة مزهرة » ، « امرأة » ) وبيكاييا ( « طواف » ) ، ورث ( « مطعم » ، « طبيعة صامتة » ، « وجه » ) ، وفالييه ( « طبيعة صامتة » « وجه » ، « قنال سان مرتان » ) .



وبين هؤلاء الفنانين من يمثلون ميول أبولينير  
« الاورفية » : دولونيه ، كوبكا ، بيكابيا . ويقترب من وجهة  
نظرهم ، فريق من الاميركيين ، أبرزهم : بروس  
( « منظران » ، « تناغم » ) ، وفروست ( « الرجل الطيب » ،  
« ألمانية » ، « مراقبة بيت الخلاء » ) ، ومورغن راسل  
( « أخضر » ) وستانتون ماك دونالد رايت ( « الفجر » ،  
« الظهر » ) .

أما بين التكعيبيين النحاتين فثمة أرشينكو وبرانكوزي  
وكزاكي ولورنس .

٥ أيار : محاضرة ليجيه في أكاديمية فاسيليف « بحث حول  
جنود الرسم المعاصر وقيمته التمثيلية » .

أيار - حزيران : رحلة بيكاسو إلى سيريه ، حيث وافاه  
براك وخوان غريس وماكس جاكوب . وكان هناك النحات مانولو  
الذي بقي فيها طوال تلك السنة .

١٥ تشرين الثاني ١٩١٣ - ٥ كانون الثاني ١٩١٤

« معرض الخريف » الحادي عشر ، اشترك فيه بروس  
( « تأليف » ) ولافرينيه ( « غزيم الهواء » ، « دراسة حول غزو  
الهواء - مائية » ) وغلير ( « رسم أوجين فيغير » ، « المدينة  
والنهر » ، « مراكب الصيد » ) وكوبكا ( « مواضع متحركات

تصويرية ) ولوفوكونييه ( « التبرج » ، « طبيعة صامته » ) ،  
ولوت ( « الناقهة » ، « المطرزة » ) وبيكايا ( « القسيس » ،  
« أودني الصبية الأميركية » ) وفيون ( « التوازي » ، « رسم  
فيليكس باريه » ) .

وعرض كذلك النحات دوشان فيون ومصمم الديكور  
اندرية مار .

وخلال هذا العام ١٩١٣ أقيمت معارض كثيرة في  
الخارج . أبرزها :

كانون الثاني : دولونيه وبراك وبيكاسو عرضوا في برلين .  
وبيكاسو عرض في مدن أخرى من ألمانيا .

شباط : معرض في نيويورك اشترك فيه براك ودولونيه  
ودوشان وغلير وماري لورانسان وليجيه وبيكايا وبيكاسو .  
وانتقل المعرض بعدها إلى بوسطن وشيكاغو .

أيلول : « معرض الخريف » الألماني الأول في برلين  
اشترك فيه أرشيبينكو ودولونيه وسونيا ترك دولونيه وغلير وليجيه  
وماركوسيس وميتزنغر وبيكايا .

تشرين الأول : معرض في لندن اشترك فيه برانكوزي  
ودولونيه وبيكاسو .

١٩١٤ : انضم إلى النحت التكعيبي ليشيتز وزادكين .  
وأقيمت معارض في الخارج : معرض غلير وميتزنغر ودوشان

فيون وباك فيون في برلين . ومعرض بيكاسو وبراك في دريسد  
وميونخ وفي نيويورك .

أول آذار - ٣٠ نيسان : « معرض المستقلين » الثلاثون ،  
اشترك فيه : دولونيه ( « اسطوانات شمسية » ) وفيرا  
( « وجه » ، « طبيعة صامتة » ) وغلير ( « السيدة ذات  
الحيوانات » ، « المدينة » ، « رسم » ) ولافرينه ( « رسم » ،  
« تصميم لرسم الفنان » ) وماري لورانس ( « طبيعة  
صامتة » ، « رسم امرأة » ) ولوت ( « الترويقة » ، « منظر » ،  
« طبيعة صامتة » ) ، وماركوسيس ( « الموسيقي » ) وميتزنغر  
( « المدخن » ، « منظر » ، « دراسة » ) وموندرين  
( « لوحات » ) وبيكاييا ( « أنشودة زنجية » ، « رياضة » ) ،  
ورث ( « طبيعة صامتة » ، « منظر » ، « راقصون » ) وسورفاج  
( « انطلاق » ، « تفتح » ، « التجزيء » ) ، وسونيا ترك  
دولونيه ( « ألوان متكاملة » ) وفيون ( « رسم رجل » ،  
« رسوم » ) .

وبين النحاتين : أرشيبينكو وكزاكي وزادكين .

حزيران : رحلة بيكاسو إلى تاراسكون وافينيون حيث  
وجد براك وسورين اللذين سافرا إلى سورغ . وسافر غريس إلى  
كوليور حيث كان ماتيس وماركيه .

٢ آب : بداية الحرب العالمية الثانية . تفرق الفريق  
التكميبي .

## الفصل الرابع

### خالقا التكعيبية :

#### بابلو بيكاسو - جورج براك

تعود أبوة التكعيبية ، كما أسلفنا إلى فنانين كبيرين : بابلو بيكاسو وجورج براك . ويصعب تحديد حصة كل منهما في الخلق وفي غموت تلك المدرسة الجديدة ، لما كانت أبحاثهما متقاربة ، مع تنافر مزاجيهما . فالأول اسباني ، موهبته عنيفة عصبية وذوقه متناقض يودي به إلى الوقاحة ، والثاني فرنسي يستند إلى المنطق والبناء والقياس والعقل . وتلخصهما عبارتان : يقول بيكاسو « يصعب علي فهم كلمة بحث . فأنا لا أبحث ، بل أجد » . ويقول براك : « على الفن أن يهز ، فيما العلم يهدي » .

#### ١- بيكاسو قبل التكعيبية ( ١٨٨١ - ١٩٠٦ )

ان بيكاسو - هذا العجيب المتعدد الوجوه - يمثل عندنا روح العصر الممتلئ قلقاً وعدم استقرار ، بين « النفي المؤكد » ، « والتأكيد النافي » .

لذلك ، جمع بيكاسو حوله مؤيدين ومناهضين . فهوذا

فرنسوا فوسكا يقول انه « انسان يغير دائماً قناعه لينفي كونه لا وجه له » ، فيما كريستيان زرفوس ، مؤيده ومؤرخه الأقرب يقول أنه « أب أعمال فنية تتخطى المصطلحات الفنية العادية » . لكن لرأي الشعراء أهمية أخرى . وهوذا أراغون يقول أن « الكلام على بيكاسو أصعب مما على أي فنان آخر . فكل ما قيل ، كذبه هو » . وبيكاسو نفسه يعترف بـ « عزله اللانسانية » حين يقول لمؤرخه زرفوس : « كيف تريد من المشاهد أن يعيش لوحتي كما أنا عشتها ؟ كيف الدخول إلى أحلامي وغرائزي ورغباتي وأفكاري ، والوقوف على ما فيها رغم إرادتي » ؟ . نمر سريعاً على سنواته الأولى وصولاً إلى ما يهمننا : التكعيبة .

فهو ولد في ٢٥ تشرين الأول ١٨٨١ في ملقة الأندلسية ، وكما فيلاسكيز ، تبني اسم والدته ماريّا بيكاسولا والده خوسيه رويث بلاسكو . بدأ يرسم ويصور منذ ١٨٩١ في لاكورونيا حيث استقرت عائلته ، وأظهر مواهب لافتة جداً . عام ١٨٩٥ ، دخل مدرسة الفنون الجميلة في برشلونة بعد نجاحه باهراً في امتحان الدخول ( نفذ في يوم واحد عملاً يستغرق شهراً ) . وبعد سنتين نجح في تفوق لدى أكاديمية سان فرناندو في مدريد . وفي ١٩٠٠ رحل مرة أولى إلى باريس فوقع تحت غير تأثير ، أبرزها تولوز لوتريك وديغا وده فويّار وبوتيني .

١ ) المرحلة الزرقاء ( ١٩٠١ - ١٩٠٤ ) بعد رحلة قصيرة إلى مدريد ، أقام معرض بستيل ( أعمال طبشورية ) في برشلونة وانتقل إلى باريس في أيار ١٩٠١ وبقي فيها حتى كانون الثاني ١٩٠٢ حيث التقى ماكس جاكوب فصادقه كثيراً وأقام معرضاً أول في غاليري أومبرواز فولار مع ايتورينو . رجع فترة إلى برشلونة ثم عاد إلى باريس عارضاً لدى برث ويل ولدى فولار . ثم أمضى عام ١٩٠٣ في برشلونة واستقر في باريس نهائياً منذ ١٩٠٤ ( ساحة رافينيان - رقم ١٣ ) في بناية اسمها « باتو - لافوار » حيث بقي خمس سنوات .

اللوحات خلال هذه الفترة ، موضوعة في أكثرها بتناغم الألوان الزرقاء ، ومن هنا الاسم المعطى لهذه المرحلة . ويروى - بين الكثير مما يروى عن بيكاسو - ان هذا التفضيل للأزرق ممزجاً بالأبيض والأسود ، عائد إلى فقر كان يعضه حينها ، إذ هذه الألوان هي الأرخص . لكن تلك المرحلة عرفت روائع خالدة من بيكاسو . ففنه الانساني جداً مكوّن من تأليف مثيرة ، ذات شخص واحد أو أكثر ، تصل غالباً - في بساطتها - إلى عظمة مأساوية . وفيها حس اليأس ، الناجم عن ناحية عنده يهودية بالوراثة . فالنماذج ، اجمالاً ، مأخوذة من الشعب ، انما تحافظ على طابع من الكرامة الاسبانية . وبين أعمال تلك الفترة : « الولد حامل الحمامة » ( ١٩٠١ ) ، « رسم الشاعر

سابارتيس» (١٩٠١) ، «أمومة زرقاء» (١٩٠١) ، «اثارة» (١٩٠١) ، «المأساة» (١٩٠٣) وهي في جمالها تعادل روائع النحت اليوناني ، «الفرح النقي» (١٩٠٣) ، «الحياة» (١٩٠٣) ، «الخيتيار عازف الغيتار» (١٩٠٤) ، «سلستين أو المرأة ذات الودقة» (١٩٠٣) ، «الوليمة البسيطة» (١٩٠٤) ، «المرأة ذات الزاغ» (١٩٠٤) ، «وجه» (١٩٠٤) ، «الكاوية» (١٩٠٤) ، «المرأة ذات القميص» (١٩٠٤) .

٢ - المرحلة الوردية : (١٩٠٤ - ١٩٠٦) حوالي آخر ١٩٠٤ غير بيكاسو طريقته : وكانت ، بعد المرحلة الزرقاء ، المرحلة الوردية . وراح يختلف إلى سيرك مدرانو ووسط البهلوانين ويستعير مواضيعه من ذاك المناخ الذي أوحى اليه أعمالاً يطفئ عليه اللون الوردي الحيوي . لم تكن ذات طابع مأساوي ، إنما بقيت ذات طابع انساني موجع ، وحلت فيها شخصيات أكثر صبا ، محل تلك الهرمة الناضجة . وصار الاسلوب أكثر كلاسيكية مع ومضات غنائية . أهمها عهدئذ : «البهلوان والكرة» (١ٹ٠٤) ، «أمومة» (١٩٠٥) ، «الخيل تستحم» (١٩٠٥) ، «البهلوانيون والكلب» (١٩٠٥) ، «عائلة البهلوانيين» (١٩٠٥) ، «عائلة المهرج» (١٩٠٥) ، «الحمام» (١٩٠٥) ، «المهرج جالسا» (١٩٠٥) ، «المهرج

في طبيعة صامته « (١٩٠٥) ، « عائلة مهرّجين » (١٩٠٥) ، وهي التي فيها الوجه النسائي الرائع إلى اليمين ، « الصبية ذات السلة المزهرة » (١٩٠٥) ، « بائعة الخبز » (١٩٠٥) .

بين ١٩٠٤ و ١٩٠٥ ، وضع بيكاسو ١٦ عملاً بماء الفضة حول المهرجين ، عرضها لدى فولار . عام ١٩٠٥ ، تعرف إلى الشاعر غيوم أبولينير وإلى ليوجرترود شتاين . وبدأت الروسية شوتكين تشتري له أعمالاً بلغت خمسين حتى ١٩١٤ ( جميعها اليوم في روسيا ) .

٣- المرحلة الزنجية أو مرحلة ما قبل التكميية ( ١٩٠٦ - ١٩٠٧ ) بدأ بيكاسو ينحو إلى قطيعة مع الرسم التقليدي أو رسم التشبه الخاضع للموضوع . فألغى الموضوع كلياً نحو فن أكثر تصوّرية - تصوير اللوحة هي الموضوع - ، ونحو طبيعة لا تعود إلا ذات غايات إبداعية ، كما في ميدان العلم . وحكي عهدئذ عن تأثره بالنحت الزنجي - الوجوه البولينية أو السودانية - في أبحاثه ، وسمّيت هذه ، « المرحلة الزنجية » . لكن بيكاسو رفض هذه التسمية مراراً . ففيها تحول معين في مفهومه التشكيلي ، وتطلع إلى النحت الكاتالاني في القرون الوسطى . وفرض الفنان عندها نظاماً ذاتياً بناءً ، في هندسية أشكاله ، فأخرج هيكليات في هويتها الحقيقية لا ذات توريات وتشبيهاً .



ففي هذه المرحلة الانتقالية ، راح يبحث ، ويحلل ، ويتخيل ، لكي يخلق ، كوناً جديداً في جوهره ، يكون كونه الخاص ، مبنياً على عدد من الأشكال الجديدة ، وصل معها إلى جديد لافتح حمله إلى انقلاب تام في الرسم ، وإلى قطعة مع التقليدي ، هي التي ولدت التكعيبية .

في هذه المرحلة ، راح بيكاسو يحقق تأليف تجمع الباروكية إلى الكلاسيكية ، مضمناً إياها عناصر غالباً متناقضة ، في « لا تعادل متعادل » . من هذه التأليف ، ذات التطور المدهش في أعمال الفنان : « رسم بيكاسو » ( ١٩٠٦ ) ، « رسم جرتروود شتاين » ( ١٩٠٦ ) ، « النصف الأعلى من امرأة عارية » ( ١٩٠٦ ) ، وخاصة « عاريتان متعانقتان » ( ١٩٠٦ ) .

أما رائعته « صبايا أفينيون » ( ١٩٠٦ - ١٩٠٧ ) ، وهي في الواقع صورة غانيات في أحد بيوت شارع أفينيون في برشلونة ) ، فمهّدت لها دراسات عديدة أبرزها « دراسات حول رؤوس نساء » ( ١٩٠٦ - ١٩٠٧ ) ، وسانديتها لوحة « مشاهد من الأستاك » ( ١٩٠٨ ) ، لبراك ، لتكوّن بيان الثورة التكعيبية . هذه المحاولة - ويمكن نعتها بأنها هدامة للعالم المرئي الذي اعتدنا عليه - كانت محررة فن جديد ونظام جديد . . .

وبيكاسو طرح المسألة المكانية وحلّها ، حين صوّر ، في الوقت نفسه ، الوجه مواجهة ، والأنف جانبياً ، مستعيداً - بهذه

التفردية في رؤيته الجديدة للعالم - قانون الجبهة لدى المصريين ،  
ومكتشفاً مبدأ انطباق السطوح الهندسية ، الذي يتيح له أن  
يؤدي الحجم على مساحة قماشته المسطحة .

هذه النعمة في الأشكال ، وهذا التحليل للسطوح  
المختصرة إلى أبسط العناصر الهندسية ، وهذا الحسّ للنمط  
والتناغم في كل جزء وحده تناسقاً مع التأليف العام ، جميعها  
أعطت لوحة بيكاسو عظمة نصبية - كدنا نقول نحتية ومعمارية -  
تجعل من صاحبها كما وريث المصريين والمنحوتات الرومانية .  
وعلى النقيض من ذلك ، نجد بيكاسو - بغنائية ذات منحى  
تعبيري ، وذوق القياسات الكبيرة ولا تعادل بعض الوجوه ،  
 وإرادة التحريف في نية إعادة خلق تشكيلية - صار مكمل الكبار في  
بلاده : الغريكو وفيلاسكيز وغويا .

في هذه الحقبة نفسها ، وفي الروح ذاتها التي ( « صبايا  
أفينيون » ، وضع بيكاسو : « العاري ذو المنشقة » ( ١٩٠٧ ) ،  
و « العاري ذو الجوخة » ( ١٩٠٧ ) .

## ٢ - جورج براك قبل التكميلية ( ١٨٨٢ - ١٩٠٧ )

بجماليته كما بتكنيكه ، ظهر جورج براك كما وريث  
العباقرة الفرنسيين . فهو ، كلاسيكياً ، يكمل خط نيكولا بوسان  
وكورو وسيزان . وهو على معرفة عميقة بمهنته ، ويمثل استمرار

شاردان الذي تقرّبه إليه أمانته الفكرية والحرفية ، وشاعريته العميقة . وكأنما تصلح له هذه العبارة لمعلمه : « نستخدم الألوان إنما نرسم بأحاسيسنا » . من هنا تطور أعماله العقلاني والمنهجي والمتزن . وبقي فرنسي الانتساب ، فكان ديكارتياً وأكد : « أفضل القاعدة التي تصحح الانفعال » . وكما سائر الفنانين الذين أكملهم ، لم يهمل الطبيعة ولا أنكر النموذج ، إنما لم يعرهما إلا دوراً ثانوياً ، متخطياً رؤياه الوحيدة وصولاً إلى جوهر الأشياء نفسه ، في إعادة خلقها عبر الأثر الفني .

يمكن تلخيص مفهومه التصويري في عبارتين له : « الرسم يفكر بالأشكال والألوان ، فيما النموذج هو المذهب الشعري » . و « لا يحاول الرسام إعادة بناء قصة ، بل بناء حدث تصويري » . وفي موضع آخر ، يذكر مؤرخه موريس غيور عنه قوله : « لا يجب تقليد ما علينا خلقه » . و « لي تطلع أن أكون على تناغم والطبيعة ، أكثر مما أن أنسخها » . و « اكتشاف شيء ، هو وضعه حياً » . و « يجب الوصول إلى درجة من الحرارة تجعل الأشياء مطواعة » . وفي موضع آخر ، ينكر على اللوحة معناها الفوتوغرافي الوحيد - أي الموضوعي الغيري - ، ويؤكد على الحصة الشخصية لدى الفنان ، قائلاً : « الفن غمط استعادة » .

جورج براك ولد في ارجانتوي يوم ١٣ أيار ١٨٨٢ .

استقر أبوه في الهافر عام ١٨٩٠ مؤسساً عمل رسم للمنازل .  
درس الصبي دروسه في اليسييه ثم في معهد الفنون الجميلة ( في  
الهافر ) ثم انصرف إلى العمل في مؤسسة أبيه . عام ١٩٠٠ ،  
أتى إلى باريس وأكمل دروسه في الرسم والديكور . ثم دخل  
معهد الفنون الجميلة في محترف ليون بوتا حيث التقى الهافريين  
أوتون فريز وراوول دوفي ، لكنه لم يبق سوى شهرين ، مختلفاً  
أثناءهما إلى اللوفر ، ومتعمقاً في الانطباعيين .

( ١ ) المرحلة التوحشية ( ١٩٠٥ - ١٩٠٧ ) : بدءاً من  
١٩٠٥ ، أوصلته أبحاثه التصويرية إلى أبحاث أسلوبية وتلوينية  
لدى التوحشين . وخلال صيف ١٩٠٥ عاد إلى الهافر ، ثم عام  
١٩٠٦ انتقل مع أوتون فريز إلى أنفير . وأمضى الشتاء في  
الاستاك ، وصيف ١٩٠٧ في لاكيوتا والخريف في الاستاك .  
وتلقت لوحاته عهداً برقشات ملونة ونابضة . وهذه التلوينية  
تماشت مع غنمة في الأشكال وتخطيط ، ولم يكن فنه لاشكلياً  
أكثر منه تزيينياً ، كما فن التوحشين أصدقائه . ولم تكن  
التوحشية لدى براك سوى مرحلة أساسية لتطوره نحو فن  
تجري . ونحو « حدث تصويري » تسقط فيه القصة لصالح  
إعادة خلق فنية جديدة ومتفردة ، وتصورية إنما تبدأ حساسة  
وشاعرية .

من هذه المرحلة : « جسر أنفير : المراكب المزينة »

(١٩٠٥) ، « جسر انفير » (١٩٠٦) ، « الاستاك » (١٩٠٦) ،  
« منظر من الاستاك » (١٩٠٦) ، « مشاهد من لاكيوتا »  
(١٩٠٦ و ١٩٠٧) ، « رصيف مرفأ الاستاك » (١٩٠٦) ،  
« منظر في كالپور » (١٩٠٧) و « منظر في لاكيوتا » (١٩٠٧) ،  
وفیها بعض تأثير سیزانی فی معنی بنائی .

٢ ( مرحلة قبل التکعییة (١٩٠٧) : فی هذا العام تعرف  
براک إلى بیکاسو بواسطة الشاعر غیوم أبولینیر . وراحت  
ثورتها ، حتى ١٩١٤ ، تتبّع سیراً متشابهاً حتى لیصعب التمییز  
أحياناً بین لوحتین لهما . إذن ، من الصعب دراستهما منفصلین ،  
فی مختلف مراحل التکعییة . ولوحة « صبايا أفینیون » التي رآها  
براک فی محترف بیکاسو ، حثته علی مواصلة أبحاث تشکلیة  
جديدة ، مماثلة لأبحاث بیکاسو ، أوصلته إلى وضع لوحته  
« العاری الكبير » ( کانون الأول ١٩٠٧ ) . ولكن ، فیما  
بیکاسو بان مشدوداً إلى النحت الروماني الاسباني ، والفن  
الزنجی وسیزان ، انشد براك إلى عراة سیزان ، وعراة ماتیس من  
المرحلة التوحشیة . فمن الروح التوحشیة لدهی ، ما نلمسه عنده  
من دوائر سوداء کبيرة فی أشكال الجسد الأساسية ، والوجه ،  
والرقشات علی الجسد . وکما بیکاسو ، کعب بعض الأشکال .

### ٣ - التكميلية السيزانية ( ١٩٠٨ - ١٩٠٩ )

موازاة لأبحاث براك السيزانية وهو قضى صيف ١٩٠٨ في  
الاستاك ، استكمل بيكاسو في العام نفسه أبحاثه التشكيلية ،  
إنما على بعض تحرر من سيزان . وأتى من الواز بمنظر شديدة  
الشبه ومناظر براك .

وإذا كانت السطوح العريضة بلا حدود ، وتؤدي الشكل  
في قوة ، فإن « الممرات » التي تذكر بـ « ظلال » سيزان ، بدأت  
تظهر ، وتتيح للفنانين فرصة الخلاص من الوقوع في عشرات  
رسم منهجي الهندسة والديكور . والأشخاص كما المناظر كما  
الأشياء ، وإن « مكعبة » في أحجام محددة في الفراغ ، تبقى  
مرسومة وفق واقع واضح ، أي ملتصقة بالعالم المرئي ، إنما  
مختصرة إلى جوهر مبادئها البنائية . فاللون - وهو عنصر حسي -  
وكان إحدى ركائز رسم سيزان ، اختصر إلى بعض اللوينات ،  
المختارة نظراً إلى علاقاتها المتناغمة ، من البني إلى الأصفر إلى  
الترابي إلى الرمادي المتنوع ، إلى الأخضر . وعلاقاتها مجموعة  
تذكر برسم سيزان ، إنما الفروقات مختلفة عن فروقات سيزان  
الكان له تفضيل عظيم للأزرق ، الموحى بالمناخ الهادي .

من بيكاسو ، وطبيعته الميتة : « الكأس والفواكه »  
( ١٩٠٨ ) ، « طبيعة صامتة : طبق الفاكهة » ( ١٩٠٨ ) ،

« طبيعة صامته : باقة زهر » (١٩٠٨) ، « طبيعة صامته :  
المطر » (١٩٠٩) ، « السمك » (١٩٠٩) ، « الكأس »  
(١٩٠٩) . ومن الرسوم : « المرأة ذات المروحة » (١٩٠٨) ،  
« عائلة المهرجين » (١٩٠٨) ، « المهرج المتكىء » (١٩٠٩) ،  
« المرأة بالأخضر » (١٩٠٩) ، « المرأة والاجاص » (١٩٠٩) ،  
« المرأة ذات القبعة السوداء » (١٩٠٩) ، « الملكة ايزابو »  
(١٩٠٩) ، « صبية عارية جالسة » (١٩٠٩) ، « رسم جورج  
براك » (١٩٠٩) ، « المرأة ذات وعاء الخردل » (١٩٠٩) . ومن  
المناظر : « منظر ذو وجهين » (١٩٠٨) ، « شارع الخشب »  
« ( لا رو دي بوا » - ١٩٠٨ ) ، « سلسلة مناظر من هورتا دي  
ايرو الضيعة الكاتالانية في محيط تاراغونا حيث أمضى صيف  
١٩٠٩ ، وأبرزها « حاووز هورتا دي ايرو » (١٩٠٩) .

ومن جورج براك ، ومناظره ، مجموعة كبيرة لمناظر من  
الاستاك (١٩٠٨) أبرزها « بيوت في الأستاك » ، « قنطرة في  
الأستاك » ، « مناظر لاروش غويون » (١٩٠٩) ، « مرفأ في  
النورماندي » (١٩٠٩) ، « مراكب صيد » (١٩٠٩) ، « المدينة  
على التلة » (١٩٠٩) ، ومن طبيعته الصامته : « طبق الفواكه »  
(١٩٠٨) ، « طبيعة صامته : أدوات موسيقية » (١٩٠٩) ،  
« القيثارة وطبق الفواكه » (١٩٠٩) ، و « رأس امرأة »  
(١٩٠٩) .

وكان عام ١٩٠٩ حاسماً في التطور اللافت لدى آثار الفنانين ، إذ تأكدت الميول الجديدة : ازدياد في تأنق الأشكال ، هندستها الواثقة ، الصفائح مكان الأحجام تتكاثر ومعها « الممرات » ، وتقل أهمية النموذج ، ذوبان الفروق والظلال في توحيد الألوان نحو الأمغر والرمادي ، ويخفّ الأخضر . وحوالي نهاية ١٩٠٩ ، ازداد تجزيء الأحجام إلى سطوح متعددة ، وبدا تطبيق مبدأ تراكب السطوح . وراحت التكميية تدخل في مرحلتها التحليلية مع لوحات بيكاسو : « المرأة والاجاص » ، و« المرأة الجالسة » أو « الصبية العارية الجالسة » . وتمهل براك أكثر في درس الأحجام قبل أن يقوم بالخطوة المصيرية .

#### ٤ - التكميية التحليلية ( ١٩١٠ - ١٩١٢ )

بدءاً من ١٩١٠ ، أحبّ بيكاسو وبراك أن يعملوا على الانسان أو الشيء كما يفكر بهما لا كما ينظر إليهما ، وصوّراهما وفق وجوه مختلفة راحا يحللانها في تخطيط هندسي ليعيداها إلى الفكر ، حتى تخطيا الأحجام إلى تجزيئهما في عدة سطوح متأقلمة مع انعكاسات الضوء ، فاكسبا للوحاتهما ظاهراً متعدّد الصفحات ، يذكّر ، في ضلوعه المتعددة ، بزجاج المنحوت . وكانت هذه هي القطيعة مع التقليد الكلاسيكي وتبني تعددية زوايا النظر لاعطاء نظرة شاملة ما أمكن . وهكذا ، أعادا كوناً



تشكيلياً كاملاً ، في لوحات تحيَّب عيننا المعتادة على شكل موضوعي للعالم كما نراه . واللوحات التي اختصر فيها اللون إلى التدرج مع الرمادي إلى الأصفر من الفاتح إلى الغامق ، تصوير صعبة القراءة والفهم . وإذ وعيا هذه الصعوبة . راحايزيدان من « التفاصيل الواقعية » ، وأجزاء الأشياء مستعادة في رسم خداع يجعل قراءة الأشياء سهلة : فخيائيم السمك ، أو المفاتيح أو مقبض الكمان مثلاً ، تتيح الوصول إلى اللوحة في سهولة . وكذلك ، ثمة ظهور حرف المطبعة ، أو حروف بالمرسام كان براك أول من استعملها عام ١٩١٠ ، مسجلاً التخلي عن الرثابة التقليدية تعبيراً عن الفراغ .

أبرز أعمال بيكاسو في هذه المرحلة ، من الرسوم : « رسم فولار » (١٩١٠) ، « رسم دانيال هنري كانوايلر » (١٩١٠) ، « رسم وللم أوده » (١٩١٠) ، « صبية الماندولين » (١٩١٠) ، « امرأة عارية » (١٩١٠ - ١٩١١) ، « عازف الاكورديون » (١٩١١) ، « الرجل ذو الغليون » (١٩١١) ، « الشاعر » (١٩١١) ، « عازف الكلارينيت » (١٩١١ - ١٩١٢) ، « المرأة والقيثارة » - « حسنائي » (١٩١١ - ١٩١٢) ، « هاوي سباق الثيران » (١٩١٢) . ومن الطباعة الميتة : « المستقل » (١٩١١) ، « الحمامة وجيوب الحمص » (١٩١١) ، « الكرسي المقشش » (١٩١١ - ١٩١٢) وعليها

قطعة ورق ملصقة على اللوحة ، « قنينة برنو » (١٩١٢) ،  
« الجريدة » (١٩١٢) ، « الكمان - ايفا الجميلة » (١٩١٢) ،  
« ذكرى من الهافر » (١٩١٢) . ومن المناظر : « مرفأ قادش »  
(١٩١٠) .

ومن رسوم براك في هذه المرحلة نفسها : « الصبية  
والماندولين » (١٩١٠) ، « البرتغالي » (١٩١١) . ومن طبيعته  
الميتة : « المندور » (١٩١٠) ، « الابريق والكمان » (١٩١٠)  
وفي هذه اللوحة استعمل مرة أولى « التفصيل الواقعي » :  
مسمار مرسوم بالرسم الخداع مع ظله ، « المزمار » (١٩١٠) ،  
« الشمعدان الصغير » (١٩١٠) ، « الغليون » (١٩١١) ،  
« المنضدة » (١٩١١) ، « تأليف لأسّ السباتي » (١٩١٢) ،  
« تكريماً لباخ » (١٩١٢) . ومن المناظر : « القلب المقدس »  
(١٩١٠) ، « سقف باريس » (١٩١١) .

## ٥ - التكعيبة التأليفية (١٩١٣ - ١٩١٤)

منذ صيف ١٩١٢ ، بدا تحوّل في التكعيبة مع دخول  
« الورق الملصق » ومختلف الأشياء إلى اللوحات ، مما حلّ مكان  
« التفاصيل الواقعية » في المرحلة السابقة . براك هو الذي تفرد  
باستعمال هذه التقنية في رسومه ، وبيكاسو في رسومه وبعض  
لوحاته .

الورق الملصق ، مأخوذاً أولاً على أنه « الرسم الخداع » ، وهو أبلغ من تقليده مرسوماً ، أدى بالفنانين لا إلى التخلي عن تحليل مفصل لعناصر الشيء البنائية ، بل إلى تحليل تألفي لعناصر مختارة وخاصة موحية . في كتابه عن خوان غريس ، كتب كاهنوايلر : « المقصود في إدخال قطع من ورق الجرائد والطنافس ، والمطبوعات من كل نوع ، والمحفورات ، وقطع القماش المشمع ، على الرسم أو اللوحة ، كان رفض اصطوانات الريشة ، وإحلال العناصر « الجاهزة » مكان المساحة « المرسومة باليد » . وكان المقصود أيضاً تحقيق عمل واقعي في وضع الشيء بذاته على اللوحة ، مما يؤكد صلابته الهندسة في اللوحة فيمكنها استيعاب بل هضم هذا الجسم الغريب » .

وراحت التكميلية التحليلية تتحول عام ١٩١٣ ، في أعمال بيكاسو وخوان غريس ولاحقاً براك ، نحو ما سميت « التكميلية التأليفية » . وهوذا خوان غريس نفسه يقول : « تحليل الأمس استحال تأليفاً حصيلاً في التعبير عن العلاقات بين الأشياء » . وعاد اللون إلى لوحاتهم ، وعادت بساطة الأشكال ، والشيء المردود إلى جوهره مجرداً من كل تفصيلي عارض . وراح الرسم ينحو تدريجياً ليصير تصوّرياً . وغريس نفسه يقول : « انطلق من تجريد لأصل إلى واقع حاصل ... »

ومن الشكلي الأسطواني ، أرسم قنينة . بين أعمال بيكاسو التي تحوي ورقاً ملصقاً : « قنينة من شراب الفاكهة ، وكأس وجريدة » ( ١٩١٢ ) ، « ورقة نوطة موسيقى وقيثارة » ( ١٩١٢ - ١٩١٣ ) ، « رأس رجل ، وزجاجة ، وكمان » ( ١٩١٢ - ١٩١٣ ) ، « قنينة سوز ، ( ١٩١٣ ) ، « الوزة » ( ١٩١٣ ) ، « الطالب ذو الغليون » ( ١٩١٣ - ١٩١٤ ) ، « كأس وزجاجة خمر وجريدة على طاولة » ( ١٩١٤ ) ، « قنينة ماراسكان » ( ١٩١٤ ) .

وبين أعمال براك المماثلة : « لحن بصوتين للناي » ( ١٩١٢ - ١٩١٣ ) ، « البريد » ( ١٩١٣ ) ، « سينما تيفولي » ( ١٩١٣ ) ، « تأليف » ( ١٩١٣ ) ، « الجريدة اليومية » ( ١٩١٤ ) ، « تأليف » ( ١٩١٤ ) ، « آرياده باخ » ( ١٩١٤ ) .  
وبين أعمال المرحلة التأليفية ، من بيكاسو : « امرأة بالقميص على مقعد » ( ١٩١٣ ) ، « الكمان المعلق » ( ١٩١٣ ) ، « لاعبو الورق » ( ١٩١٣ - ١٩١٤ ) ، « حسائي » ( ١٩١٤ ) ، « لتحى فرنسا » ( ١٩١٤ ) ، « رسم صبية » ( ١٩١٤ ) ، « رجل جالس على الزجاج » ( ١٩١٤ ) .

ومن براك : « طبيعة ميتة : التقسيم » ( ١٩١٢ - ١٩١٣ ) ، « الطاولة والغليون » ( ١٩١٣ ) ، « صدى أثينا » ( ١٩١٣ ) ، « الكمان » ( ١٩١٤ ) ، « الرجل والقيثارة »

(١٩١٤) .

## ٦ - بيكاسو بعد التكعيبة

تركت حرب ١٩١٤ شرخاً في تاريخ التكعيبة . بعدها ،  
راح بيكاسو وبراك يتطوران على انفصال ، كل وفق مزاجه  
الخاص . وكان براك استدعي إلى خدمة العلم .

وانطلقت موهبة بيكاسو في التجديد ، فكان ، في الوقت  
نفسه ، تكعيباً وواقعياً وتجريدياً وباروكياً وتعبيرياً ، فوضع في  
فترات متلاحقة ، أعمالاً متضادة .

منذ ١٩١٥ ، عاد إلى الواقعية ، في رسوم ( « رسم ماكس  
جاكوب » ) دون أن يتخلى عن التكعيبة ( « منظر - طبيعة  
صامتة » ) . وعام ١٩١٦ ، بلغ قمة الجردة التشكيلية وحصيلة  
الأشياء ( كما « القيثار » و « لاعب القيثار » ) . وعام ١٩١٧ ،  
نفذ في روما بطلب من جان كوكتو ديكور وملابس باليه  
« استعراض » موسيقى اريك ساتي وتقديم فرقة الباليه  
الروسية . عندها تعرّف إلى سترافنسكي وارتبط معه صديقاً .  
وكان « استعراض » (١٩١٧) صدمة وفضيحة . ففي تقديم  
البرنامج ، تكلم ابولينير على ما أسماه « السورالية » . وتبقى  
لوحة « الايطالية » (١٩١٧) إحدى أبرز اللوحات التكعيبة  
لذلك العام .

من ١٩١٨ إلى ١٩٢٠ ، وضع بيكاسو لوحات ورسوماً  
كلاسيكية مستوحاة من خطوط إنغر : « بيارو جالساً »  
(١٩١٨) ، « طبيعة صامتة : خزانة » (١٩١٩) ، « دياغيليف  
وساليسبورغ » (١٩١٧ - ١٩١٨) ، « إيغور سترافنسكي »  
(١٩٢٠) . لكنه أكمل أبحاثاً في التكعيبية من الطبيعة الصامتة  
( أبرزها « المنضدة » - ١٩١٩ ) .

عام ١٩٢٠ ، هو بدء ما يسمى « مرحلة بيكاسو  
النيوكلاسيكية » أو « السلفية » . وهو راح فيها يرسم عراة ،  
مستوحياً الأنصاب اليونانية . من هذه المرحلة : « المقرأة  
الرمادية » (١٩٢٠) ، « امرأتان عاريتان » (١٩٢٠) ، « ثلاث  
نساء على النبع » (١٩٢١) ، « امرأة وطفل » (١٩٢٢) ،  
« صبية وطفل » (١٩٢٢ - ١٩٢٣) ، « الشاطيء » (١٩٢٣) .

في الفترة نفسها ، حقق بيكاسو تأليف ذات منحى  
تكعبيي إنمّا في روح أكثر تعبيرية ، يستعيد خلالها اللون جميع  
أبعاده : « ثلاثة موسيقيين مقنعين » ( نسختان ) ، وأوغل  
بيكاسو أكثر في التأثير التكعبيي ، في السنوات اللاحقة ، مع  
لوحات طبيعة صامتة : « المندولين والقيثارة » (١٩٢٤) ،  
« طبيعة صامتة » (١٩٢٤) ، « طبيعة صامتة : زجاجة خمر »  
(١٩٢٤) ، « شبيكة الصيد » (١٩٢٥) ، « رأس قديم »  
(١٩٢٥) ، ومع تأليف تشكيلية مذهشة أحادية اللون بين أسود

ورمادي وأبيض ( كما « محترف صانعة القبعات » - ١٩٢٦ ) .  
بين ١٩٢١ و ١٩٣٠ ، زار مراراً دينار والكويت دازور ،  
فوضع لوحات متنوعة الأسلوب ، تبدو متناقضة إنما تدل على  
العطر التاليفي لدى بيكاسو . وهي أعمال كلاسيكية ، في  
جزء منها ، في كل تقليد الرواد الكبار ، كما مجموعة الرسوم عن  
ابنه بول ( ولد عام ١٩٢١ ) ، ورسم والدته الرائع ، ولوحة  
« البهلوان » ( ١٩٢٣ ) ، و « العاشقان » ( ١٩٢٣ ) .

وفي جزء منها آخر ، انساق بيكاسو إلى ميوله التعبيرية ،  
مشيراً الحركة بدنيامية قوية ( وهو ما يتعد عن المثال التكعيبي  
الأعلى ! ) ، كما في لوحة « الرقص » ( ١٩٢٥ ) ، حيث على يمينها  
ما يذكر بالنحت المصري . وفي لوحات أخرى ، عادت الهيكلية  
التكعيبية فظهرت في تمسيخ النموذج هائلاً : « المرأة الجالسة على  
شاطيء البحر » ( ١٩٢٩ ) ، و « رأس امرأة » ( ١٩٢٩ ) . هذا  
النمط الأسباني نحو تمسيخ الأمور ، راح يتطور منذ ١٩٣١ ،  
حين أصدر الناشر سكير « هيولات » أوفيد مع ٣٠ رسمة  
لييكاسو . وأعطاه موضوع الهيولات هذا ، فرصة تنمية ميوله  
نحو التحويل والتغيير ( بل التشويه ) ، وهي ظاهرة بدت  
واضحة في لوحة « الملهمة » ( ١٩٣٥ ) .

في كانون الثاني ١٩٣٧ ، طلبت الجمهورية الاسبانية من  
بيكاسو عملاً ضخماً يعرض في جناحها من المعرض الدولي في

باريس . فاستوحى بيكاسو موضوع لوحته من قصف الطائرات  
الالمانية في ٢٨ نيسان من العام نفسه ، مدينة غيرنيكا الاسبانية  
الصغيرة من ضواحي بيسكاي ، فدمّرت جزءاً منها . وبدأ وضع  
اللوحة ، في رسومها الأولى ، يوم أول أيار ١٩٣٧ .

وإذا باللوحة ( « غيرنيكا » ) ، تأليف كبير من  
النقوشات ، كلاسيكي في ترتيب الايقاعات التناغمي ، إنما  
باروكي وتعبيري في المواقف والحركات والتعابير الحزينة على  
وجوه الأشخاص . وأمكنت مقابلة « الحركية المجمدة » لديه ،  
بحركية لوحة نيكولا بوسان « الخطف » . وبعض عناصرها  
السباق ، عاد فظهر في مشاهد من « مصارعة الثيران »  
( ١٩٣٣ - ١٩٣٤ ) . وبدأت اللوحة - ورمزيتها لم تأت شديدة  
الظهور - من خط محفورات غويا عن « ويلات الحرب » .  
وأضيفت إليها عناصر واقعية ورؤى بوية امتزجت فيها ، حتى غدا  
ها الطابع الملجمي كما في كبرى لوحات العصور الوسطى !  
بحجمها الهائل ، وطابعها الرؤيوي . وهذه اللوحة  
( « غيرنيكا » ) أوحّت إلى بول ايلوار بقصيدة رائعة : « انتصار  
غيرنيكا » التي كتب لها جورج أوريك الموسيقى في حزيران  
١٩٣٧ . ولاحقاً ، عام ١٩٤٩ ، أنتج فيلم عن اللوحة  
وحادثتها ، حققه الآن رينيه وروبير هيسنس ، مع تعليق من بول  
إيلوار .



منذ ١٩٣٩ ، حتى وفاته ، ازدادت نزعة بيكاسو نحو التعبيرية ، مع ازدياد ذوقه التشويهي . وراحت تقل أعماله الكلاسيكية والتكعيية . بين أبرز لوحات تلك الفترة : « رسم جيم ساباتس » (١٩٣٩) ، « جمجمة الثور » (١٩٤٢) ، « الطنجرة الخزفية » (١٩٤٥) ، « فرح الحياة » (١٩٤٦) ، وهي إحدى ٣٠ لوحة نفذت لمتحف أنتيب ، « صبايا ضفاف السين » عن كوربيه (١٩٥٠) ، « المجازر في كوريا » (١٩٥١) ، ومجموعة من ١٢ رسماً لسيلفيت (١٩٥٤) ، و ١٥ دراسة عن « نساء الجزائر » لدولاكروا (١٩٥٤) ، و « المرافقات » عن فيلاسكيز .

عامي ١٩٥٧ و ١٩٥٨ ، نفذ بيكاسو تزيينات قصر الاونسكو في باريس .

وكان عام ١٩٤٤ اشترك مرة أولى في معرض فرنسي هو معرض الحريف ، بـ ٧٤ لوحة و ٥ منحوتات .

وعامي ١٩٤٦ - ١٩٤٧ ، انشد بيكاسو إلى شكل جديد من التعبير ، فانصرف إلى السيراميك في فالوريس . وصُوّر عنه فيلمان : أول عام ١٩٥٣ حققه لوشيانوايمير ، وثان عام ١٩٥٦ حققه هنري كلوزو الذي أظهر ، في دقة ، عبقرية بيكاسو المبدعة والمهذمة في آن معاً . وعن ذلك قال جان كوكتو : « ان وجهاً سيئاً من بيكاسو ، هو مجموع عدد كبير من وجوه جيدة راح

يغير فيها ويصحح ، فلا تعود له جميعها سوى نقطة انطلاق .  
وهذا ينطبق على مجموعة ثمان ليتوغرافيات عنوانها « الثور »  
( ١٩٤٥ - ١٩٤٦ ) .

وليس أدل على بيكاسو ، أحد كبار هذا القرن ، من أقوال  
له ذكرها في فلورنت فيلس : « ان العمل الذي يعبر غالباً أكثر عما  
يحمله الفنان الذي يقف أمامه مشدوهاً . وولادة العمل تكون  
أحياناً نوعاً من جيل تلقائي عفوي . أحياناً ، الرسم يولد  
الموضوع ، وأحياناً يكون للون تأثيراً على الأشكال التي تحدّد  
الموضوع » . . . « إنني مدهوش من المبالغة في استعمال كلمة :  
تطور . أنا لا أطور . أنا ، فقط ، أكون . ليس في الفن ماضٍ  
ولا مستقبل . الفن الذي ليس في الزمان ، لن يكون أبداً . فن  
اليونان أو المصريين ليس من الماضي ، بل هو حي أكثر من  
قبل . التغيير لا يعني التطور . وإذا الفنان غير نمط تعبيره ، فهو  
نوع في طريقة تفكيره . وهذا متاح لكل انسان . أنا رسمت دائماً  
لعصري . ما أراه ، أعبر عنه ، أحياناً بطرق مختلفة : أنا  
لا أحكم ولا أجرب . حين لي أن أقول ، أقوله كما اعتقد من  
واجبي قوله . ليس من فن انتقالي . ثمة فنانون ، وكفى » .

## ٧ - براك بعد التكعيبية

دعي براك إلى الخدمة العسكرية عام ١٩١٤ ، وجرح عام

١٩١٥ ، وأجريت له عملية ثقب في عظمه وسُرح من الخدمة عام ١٩١٧ . فانصرف بعدها ما سوى إلى الرسم . وعكس بيكاسو المتعدد الطرائق ، بقي براك وفياً لمبادئ التكعيبية .

ولا يعني ذلك انحباسه في نظم ضيقة ، يقول : « التكعيبية عندي ، بل تكعيبتي ، وسيلة خلقتها على مزاجي ، غرضي منها وضع الرسم في متناول مواهبي . خارج هذا المنطق ، لا تهمني التكعيبية في شيء . ما أحبه هو الرسم » .

وغداة الحرب ، نهذ نحو الرجوع إلى مظاهر الشيء دون بلوغ التقليد : « الكتابة ليست الوصف ، والرسم ليس التصوير والنقل . أما إصابة الشبه فليست سوى خداع » . وهذا التطور بدا خاصة في عامي ١٩١٧ و ١٩١٨ ، حين استعاد التكعيبية من حيث كان تركها ( « عازف الغيتار » - ١٩١٧ ، « المرأة والمندولين » - ١٩١٧ ) ، وتطور أكثر منذ ١٩١٩ مع « المقهى » و « بولكا » ( ١٩٢٠ ) ، حيث تثبت هذا المنحى عامي ١٩٢٢ و ١٩٢٣ . ولم يعد ينحصر في موضوع الايثار والطبيعة الصامتة ، بل راح يرسم عراة كلاسيكيين بالوحي ، دون نموذج ، لكن تحقيقه التشكيلي جاء باروكياً . وكما بيكاسو الذي في الفترة نفسها وضع عراة من العصور القديمة ، بدا براك كأنه متخل عن التكعيبية : « عار » ( ١٩٢٢ - ١٩٢٣ ) ، « حاملمة القرابين » ( ١٩٢٦ ) . وحافظت لوحاته عن الطبيعة الصامتة ،

على الطابع التكميبي : « مدخنة » ( ١٩٢٢ ) ، « طاولة من  
الرخام الأخضر » ( ١٩٢٥ ) ، « المنضدة » ( ١٩٢٦ ) ، « الطاولة  
المستديرة » ( ١٩٢٩ ) ، « النهار » ( ١٩٢٩ ) ، « حامض »  
( ١٩٢٩ ) ، « ليمون حامض ، وجوز ، وعلبة تبغ » ( ١٩٢٩ -  
١٩٣٠ ) ، والأخيرتان دخلتا في الواقع الشعري الذي لدى  
شاردان .

حوالي ١٩٢٨ - ١٩٣٠ ، رسم براك بعض المناظر  
الصارت نادرة في أعماله : « مراكب على الشاطئ » ( ١٩٢٩ ) ،  
وهو موضوع استعاده عام ١٩٣٨ مع « صخور » .

وبدءاً من ١٩٣٠ ، راحت لوحاته عن الطبيعة الصامتة ،  
مع وحدة مواضيعها ، تبرز تنوعاً كبيراً . فجاءت تارة ذات طابع  
تكميبي : « الغطاء الأصفر » ( ١٩٣٥ ) ، « ناطل خمر ، وكأس  
ليمون حامض » ( ١٩٤٢ ) ، وتارة أخرى مصممة ، كما :  
« السمك الأسود » ( ١٩٤٢ ) ، وطوراً على طابع حميم أكثر :  
« الهندام أمام النافذة » ( ١٩٤٢ ) ، « الصالون » ( ١٩٤٤ ) ،  
« لعبة البليار » ( ١٩٤٥ ) ، وطوراً أخيراً مجردة من كل هذا ،  
ومشبعة بالنفس الشعري الحامل رهافة براك الفرنسية :  
« القرع » ( ١٩٤٤ ) .

أما تأليفه حول الأشخاص ، فأكثر تعقيداً ، وفيها بعض  
العناصر التكميبيه ( كما تصويرهم في آن واحد من الوجه

والجانب ، الوجه منار والجانب من الظل ) ، إنما فيها النور ،  
الموروث من الانطباعية ، وفيها مشاهد من الحياة الحميمة مما  
نجدته عند شاردان . منها : « المرأة الرسامة » ( ١٩٣٦ ) ،  
« الثنائي » ( ١٩٣٧ ) ، « الصبر » ( ١٩٤٢ ) . ومن آخر أعمال  
براك سلسلة « مشاهد من المحترف » و « عصافير » ، عام  
١٩٥٢ ، تلقى عرضاً بتزيين سقف غرفة الآثار الاثورية القديمة  
في متحف اللوفر ، فرسم عصافير كبيرة الحجم في أسلوب غير  
مزخرف .

يمكن اعتبار براك أحد عباقرة الرسم الحديث في فرنسا .  
وهو عرف روح الاكتشاف دون التكرار للتقاليد الفرنسية ، كما  
كان ملوناً رائعاً عرف التناغم بين الأخضر والبنّي والأسود  
والرمادي والأبيض ، مضافاً إليها الزنجفر والأصفر والليلكي ،  
ويملك حس التوازن والترتيب الإيقاعي في التأليف ، حتى يمكن  
اعتباره الرسّام الشاعر . وهو عرف كيف يتجنب المغالاة في  
التعقيلة ، حتى أنه أكد : « لست رساماً ثورياً ، ولا أبحث عن  
التمجيد ، بل يكفيني وحده الولع بالفن » .

## العارضون في الصالة ٤١ خلال معرض المستقلين عام ١٩١١

كان « معرض المستقلين » السابع والعشرون - (٢١ نيسان - ١٣ حزيران ١٩١١) - أول تظاهرة جماعية للتكعبية ، ظهرت علناً للجمهور . وكما سائر المعارض ، مؤسسا التكعبية ، بيكاسو وبراك ، لم يشتركا . والمشترون - الفنانون الشباب المنضون في الحركة الجديدة - جمعوا لوحاتهم في الصالة ٤١ الشهيرة وجاءت اعمالهم صدمة للجمهور ، رغم تنوع مواضيعها وطرائقها ، وسميت جميعها أعمالاً « تكعبية » .

أبرز الذين دغدغوا عدم استيعاب الجمهور : روبير دولونيه ، ألبر غليز ، فرنان ليجه ، لوفوكونيه وجان ميتزنغر ، وأشعلوا ثورة في النقد . وكان غليز وميتزنغر ولوفوكونيه ، في اعتناقهم المبادئ الجديدة ، ظلوا متعلقين ببعض ما مضى من تقاليد . المتفردان ، كانا روبير دولونيه وفرنان ليجه ، في جراءة قاسية .

بين العارضين في الصالة ٤١ أيضاً : ماري لورنسان

( ١٨٨٥ - ١٩٥٦ ) المتزجة في الوسط التكعيبي ( « الجمعية »  
١٩١٠ ، ممثلة فيها جرترود شتاين وأبولينير وبيكاسو ) ، اغما  
أعمالها بقيت بعيدة عن صلب العقيدة التكعيبية . عنها قال  
أبولينير : « فن الأنسة لورنسان ينهد إلى زخرفة بحثة تؤنسها دقة  
الملاحظة في الطبيعة ، وتبتعد في تعبيريتها عن مجرد التزيين دون  
ان تبتعد عن الجميل » .

[ فماذا عن هؤلاء الخمسة العارضين ؟ ]

## ١ - ألبير غليز ( ١٨٨١ - ١٩٥٣ )

ولد في باريس وتدرّب على أبيه الرسام الصناعي . رسم  
أولاً مناظر في غاسكونيا وبيكارديا ، على الطريقة الانطباعية .  
عام ١٩٠٩ تعرف إلى ميتزنغر ولوفوكونيه وانضمّ إلى التكعيبية ،  
مؤكداً : « هذا التعرف إليهما ، عجّل في ساعة القرار . فذلك  
العام ، كنت تخليت عن الألوان وأدخلت من جديد إلى ملوّني :  
الأسود والترابي . بُعيد ذلك ، أعدتُ رسومي إلى الأشكال  
الهندسية . هكذا انفتحت طريقي إلى التكعيبية » .

من هنا ، لوحة « الشجرة » ( ١٩١٠ ) ، المرسومة على  
مساحة متّسعة في ألوان واضحة ، ثم عالج غليز الموضوع  
الأحجام في ذهنية سيزانية ، مع « العاري » ( ١٩١٠ ) ، « المرأة  
ذات اللهب » ( ١٩١٠ ) ، منظر ( ١٩١١ ) ، رسم جاك نيرال

( ١٩١١ ) ، الصيد ( ١٩١١ ) . أما المرحلة التحليلية - والفنان يراها « تحليل الصورة - الموضوع ، والمشهد - الموضوع » - فتبدو عنده في تبسيط وغنمة ، يبدو فيها الواقعي رغم تفكك عناصر الموضوع المرسوم . من هذه اللوحات : « دراس الحصاد » ( ١٩١٢ ) ، « مستحلمات » ( ١٩١٢ ) ، « الرجل على الشرفة » ( ١٩١٢ ) ، « مراكب الصيد » ( ١٩١٣ ) ، « منظر الطاحونة في الهواء » ( ١٩١٣ ) ، « رسم الناشر فيغير » ( ١٩١٣ ) ، « السيدة والحيوانات » ( ١٩١٤ ) .

وبدأ من ١٩١٤ ، راحت النزعة التصويرية تقلّ عنده ، وراح الموضوع يغيب أمام الأشكال : « رسم سترافنسكي » ( ١٩١٤ ) ، « رسم فلورنت شميث » ( ١٩١٥ ) ، « رسم الطبيب العسكري » ( ١٩١٥ ) ، « وجه ومروحة » ( ١٩٢٠ ) ، « عاريان » ( ١٩٢٠ ) ، « تأليف » ( ١٩٢٠ - ١٩٢٣ ) ، و « لوحة » ( ١٩٢٣ ) . ويؤكد غليز : « الحقيقة فوق كل واقعية ، ولا نلمسها إلا بالهيكلية الداخلية » ( من كتاب « التكعيبة وطرائق فهمها » - ١٩٢٠ ) . وهو انضم بعد سنوات ( ١٩٣١ ) إلى تيار « الابداع - التجريد » .

عام ١٩٢٤ ، نفذ ثلاثة رسوم على خشب لكلية الصيدلة في باريس ، وعامي ١٩٢٦ و ١٩٢٧ رسم لوحات ذات تأثير ديني لكنيسة سيرير في مقاطعة أرديش . وانصرف بعدها إلى ما أسماه



هو « ابحاثاً في الآلية الايقاعية » . وبين أهم أعمال هذه الفترة :  
« ايكاروس » ( ١٩٣٨ - وهي مخطط تزيين صالة المسرح الكبرى  
في معهد الفنون والمهن في باريس ) ، ثلاثية « الصלב » ،  
« يسوع مجداً » ، « التجلي » ( ١٩٤٤ - وهي قمة روائعه ) .  
وعام ١٩٤٧ ، اقيم له معرض استعادي كبير في ليون ، وعام  
١٩٥٠ ، وضع رسوماً لكتاب باسكال « الافكار » ، وعمل عليه  
حتى وفاته عام ١٩٥٣ .

كان غليز أحد أوائل منظري التكعيبية ، وهو كتب عام  
١٩١٢ ، اشتراكاً مع جان ميتزنغر أول دراسة مخصصة  
للحركة ، عنوانها : « عن التكعيبية » . وله عدد كبير من  
المؤلفات والمقالات ، بينها : « التكعيبية وطرائق فهمها »  
( ١٩٢٠ ) ، « الرسم والرثاية الوصفية » ( ١٩٢٧ ) ،  
و « التقليد والتكعيبية » . نحو وعي تشكيلي ( ١٩٢٧ ) .

## ٢ - جان ميتزنغر ( ١٨٨٣ - ١٩٥٦ )

ولد في نانت ، وتأثر بالنيوإنطباعية والتوحشين ، وتقرب  
من التكعيبيين منذ ١٩٠٧ . عام ١٩١٠ عرض « رسم غيوم  
أبولينير » في معرض المستقلين ، وأظهر اتجاهه نحو استعداد  
بنائي ، حتى انضم إلى التكعيبية في وضوح ، مع لوحة  
« العاري » التي علّقها في معرض الخريف من العام نفسه . وعام

١٩١١ ، توضحت نزعته أكثر في « المرأة في المقهى » ،  
و « تأليف » ، و « الترويقة » و « رسم زوجتي » .

وفي تحليله لأعماله عام ١٩١١ ، كتب في ما بعد :  
« عندها ، حاولت تفكيك الأحجام الطبيعية إلى سطوح ، كان  
لها ، بفروق نورها وقياسها ووضعها ، أن توحى إلى المشاهد  
بالأحجام ذهنياً ، وبتخيّله ، في الفراغ ، الجسم المرسوم » .  
هذا التجزيء التحليلي ، ازداد عام ١٩١٢ ، انما دون  
جسادة ولا حبكة في اللوحة : « الضيعة » ، وعام ١٩١٣ :  
« العصفور الأزرق » ، « المستحمت » ، وعام ١٩١٩ :  
« الحائكة » .

بين ١٩٢١ و ١٩٢٤ ، عاد إلى فن تصويري بحث سمّاه  
هو نفسه « الواقعية البنائية » : « المستحمة » ( ١٩٢٤ ) ، وهي  
عودة بدت واضحة منذ ١٩٢٠ مع « منظر » . وهو يقول : « منذ  
سنوات ، كدنا ندمر الطابع الجوهري للوحة ، في جعلها  
موضوعية . اليوم لم نعد نخشى ذلك ، إذ صارت لدينا وسائل  
ثابتة للوصول إلى أقصى حدود الواقعية ، دون تزوير التناسق  
الأول . انها العودة إلى الطبيعة ... في معنى لم يتخيّله  
الطبيعيون ، وهو عكس ما يفعله الذين يحرفون الصور الخارجية  
في الفكرة الوحيدة التي توصلهم إلى التفرد » . ( « نشرة الحياة  
الفنية » - أول كانون الأول ١٩٢٤ ) .

بعدها ، زواج ميتزنغر بين التجريد البحث والتعبير ،  
حتى وفاته . . .

### ٣ - هنري لوفوكونيه ( ١٨٨١ - ١٩٤٦ )

ولد في هسدين وجاء إلى باريس عام ١٩٠١ ، وعمل عام  
١٩٠٦ في اكااديمية جوليان ، مع سيفونزاك وبوسنغو ولافرييه .  
وأظهر بنائية مهمة في بريطانيا ( ١٩٠٨ - ١٩٠٩ ) حيث رسم  
مناظر في بلوماناك . بعدها انضم إلى التكعيبية ، وعاد ليخرج  
منها سريعاً عام ١٩١٣ منصرفاً إلى دراسات وأبحاث تعبيرية  
مستوحاة من الفن القوطي في البلدان الشمالية . عام ١٩٢٥ ،  
نحا إلى الكشف حتى وفاته .

بين أهم لوحاته التكعيبية : « التخلي » و « رسم بول  
كاستيو » ، عرضهما عام ١٩١١ في معرض المستقلين ( الصالة  
٤١ ) .

### ٤ - روبر دولونيه ( ١٨٨٥ - ١٩٤١ )

ولد في باريس وبدأ يرسم على الطريقة التنقيطية ، وبدءاً  
من ١٩٠٨ - ١٩٠٩ ، تأثر بسيزان خاصة في رسمه صورته عام  
١٩٠٩ ، ومجموعة كنيسة سان سيفيرين . عام ١٩١٠ ، انضم  
دولونيه إلى الفريق التكعيبى ، وحتى ١٩١٢ ( الفترة التي سماها  
هو « المرحلة الهدامة » ) ، انصرف إلى « المدن » و « برج

ايفل » . وفي معرض المستقلين ( الصالة ٤١ ) عام ١٩١١ ، عرض ٣ مناظر ، بينها : « المدينة رقم ٢ » ، و « برج ايفل » . وعكس التكعيبيين التقليديين ، اكتشف الدور الأول للنور الذي يكسر الأشكال ويثير الأحجام : « جميع الفسحات تنكسر وتنقسم حتى أبعاد متناهية في جميع الاتجاهات » .

عام ١٩١٢ ، انتقل إلى لان ووضع مجموعة « الأبراج » عن كاتدرائية المدينة . واشترك في معرض المستقلين ( العام نفسه ) مع لوحة « مدينة باريس » ، وهي حصيلة أبحاثه السابقة . واتجهت أعماله نحو اتجاه مختلف أبعد عن التكعيبية التي يعتبر نفسه مبتدعها . ( سندرسه في الفصل الأخير مع الأورفيّة ) .

## ٥ - فرنان ليجيه والآلية ( ١٨٨١ - ١٩٥٥ )

يقول ليجيه : « على العمل الفني ان يكون معبراً ، كما كلّ تظاهرة فكرية . ولأن الرسم يتوجه إلى النظر ، فهو انعكاس الظروف الخارجية لا النفسية الداخلية . وكل عمل تصويريّ فليحمل القيمة للحظوية والدائمة في آن ، مما يجعل له ديمومته خارج زمن الخلق » . .

ويضيف : « أما إذا كان التعبير التصويري تغير ، فلأن الحياة العصرية جعلته ضرورياً . ووجود أشخاص ، مبدعين

حديثين ، أكثر تعقيداً من وجودهم في العصور الماضية .  
والشيء المزخرف والمزين يبقى أقل ثبوتاً ، اذ الشيء نفسه لم يعد  
يعرض نفسه كما من قبل . والمنظر الذي يتخلله مرور عربة أو  
قطار سريع ، يخسر من قيمته الوصفية انما يربح في قيمته  
التأليفية . فباب القاطرة أوزجاج السيارة ، إضافة إلى السرعة ،  
غيراً منحى الأشياء التقليدي . فالإنسان المعاصر يستجلب  
انطباعات مئة مرة أكثر من فنان القرن الثامن عشر ، ولغتنا  
نفسها احتشدت أسماء تصغير وإيجاز . من هنا إن اختصار اللوحة  
الحديثة ، وتنوعها وكسرها الأشكال ، عناصر ناتجة عن كل  
ذلك . صحيح أن تطوّر وسائل النقل وسرعتها ، يؤثران في  
الرؤية الحديثة ، وكثيرون من الناس السطحيين يصرخون  
الفوضى أمام هذه اللوحات اذ لا قدرة لهم في الميدان التصويري  
على متابعة كل تطور الحياة اليومية ، انما المهم هو إيجاد حل  
مفاجيء للاستمرار ، حين الحل السابق لم يكن واقعياً وملتصفاً  
في العصر كما اليوم . فالرسم الواقعي في معناه الأرفع ، يبدأ  
بالتكوّن ولن ينتهي قريباً » .

وكما جميع التكعيبيين ، اراد ليحيه ان يكون واقعياً . انما ،  
فيما كان هؤلاء يتعدون تدريجياً عن مظاهر الشيء الأولية ،  
لخلق « واقع فكري بحت » ، استند ليحيه إلى آلية الحياة  
المعاصرة ، وخلق تأليف مشبعة اجمالاً بمادية قوية ، مختلفاً أحياناً

أشكالاً مستوحاة من الآلة . يقول : « بحثاً عن الومضة  
والزخم ، استخدمت الآلة كما سواي الجسد العاري أو الطبيعة  
الصامتة . لا يجب أن يطفى علينا الموضوع . اخترع صور  
الآلات كما غيري يتخيلون المناظر . العنصر الآلي ليس عندي  
رأياً مسبقاً أو تحيزاً ، أو موقفاً ، بل وسيلة لبلوغ احساس بالقوة  
والفعالية » . وعنصر القوة هذا ، هو في أساس فن ليجه ، وهو  
أعطى أعماله أسلوباً واسعاً وفخماً يربطها بالرسم التزييني  
الكبير . وحتى في لوحاته الصغيرة القياس ، يرتفع ليجه إلى  
مستوى الأعمال الكبيرة الجدارية .

وهو ولد في ارجنتان وعمل لدى مهندس في كاين ثم في  
باريس . عام ١٩٠٣ ، رفضه معهد الفنون وقبله معهد الفنون  
التزيينية .

أثر فيه كثيراً معرض سيزان الاستعادي الذي أقيم في  
خريف ١٩٠٧ (معرض الخريف) ، ومن خلاله أحب  
« الأشكال والأحجام » . وهذا الذوق أمام الأحجام ، برز في  
لوحته « عراة في الغابة » ( ١٩٠٩ - ١٩١٠ ) . وحوها يقول :  
« أردت تفكيك الأجسام ، فسموني أنبوبياً . وهذه اللوحة أردتها  
معركة الأحجام . أحسست أن لا أستطيع ديمومة اللون ،  
فاكتفيت بالحجم » . ونجد الاهتمامات نفسها في لوحة  
« العرس » ( ١٩١٠ - ١٩١١ ) .

بدءاً من ١٩١٢ ، بدأ ليגיע يهتم بالألوان النقية والموحدة  
( « المرأة بالأزرق » ) . وعام ١٩١٣ وصل إلى التجريد :  
« شخصياً ، استغرقت ٣ سنوات لأتخلص من التأثير السيزاني  
الذي كان قوياً بي حتى بلغت التجريد لأرتاح منه » .

وبعد دخوله الخدمة العسكرية عام ١٩١٤ ، عرف ليגיע  
تطوراً أعاده إلى واقع الأشياء : « بقيت ثلاث سنوات استخدم  
الأشكال الهندسية ، مما سمي المرحلة الآلية » . أما أهم ما رسم  
في المستشفى حيث كان عام ١٩١٧ ، فلوحة « لعبة الورق » ،  
حيث بدا الأشخاص الآليون الذين سيتكاثرون في أعمال ليגיע  
بدءاً من ١٩٢٠ . وراحت تأليفه من يومها تتناغم في ايقاع  
ضخم مستعار العناصر من الآواله : « الأسطوانات »  
( ١٩١٨ ) ، « المدينة » ( ١٩١٩ ) ، « جسر القاطرة »  
( ١٩٢٠ ) . وموضوع الأسطوانة يتكرر في اعمال ليגיע وخاصة  
الحمراء منها والخضراء ، هادفاً منها رمز الحركة المسعورة في  
مدينتنا - اكشاك الاشارات الضوئية على الطريق وسكة الحديد  
والبحر والجو - فيما بقي محافظاً على الطابع السكوني المميز لأعمال  
ليגיע . فالرمز ، في ديمومته ، يوحي بالحركة انما لا يمثلها .

بدءاً من ١٩٢٠ ، عادت الوجوه إلى الظهور ، دون تعبير  
فيها ، عمداً ، اذ قيمتها شيئية لا انسانية : « الميكانيكي »  
( ١٩٢٠ ) ، « المرأة والمرآة » ( ١٩٢٠ ) ، « القراءة »

(١٩٢٤) . وعام ١٩٢٤ ، وضع ليجيه رائعته « الباليه الآلي » ، حيث صوّر تضاد الأشياء واحدها إزاء الآخر لخلق حياة مزخرفة وطبيعة .

من ١٩٢٥ إلى ١٩٣٠ ، اهتم ليجيه بابرار قيمة الشيء مكان الموضوع : « الرسم القديم هو الموضوع ، واطن الفن المعاصر هو الشيء . وهذا الشيء طبعاً ، صعب استخدام ليصبح قيمة تشكيلية . أنا ، استخدمه في وضع تضاد ليتخذ قيمة تشكيلية ، وأحترمه ، وأهرب من الموقف المتراكم لأحاول وضعه في وضع محوري في الفراغ » . من هذه المرحلة : « طبيعة صامتة : رأس » ( ١٩٢٧ ) ، « طبيعة صامتة : مفاتيح » ( ١٩٣٠ ) . وخلال هذه السنوات ، لم يتخل ليجيه عن الوجوه التي يتهمها بطابعها الشبهي ، كما « المرأة حاملة الاناء » ( ١٩٢٧ ) أو « عار مع خلفية حمراء » ( ١٩٢٧ ) حيث بدا الشعر النسائي قطعة من صفيحة متماوجة ، وحيث الأشكال المستديرة والنقية والمنفوخة تبدو كقطع آلية . وهذا واضح في لوحة « تأليف في ثلاثة وجوه » ( ١٩٣٢ ) .

بعد « الشيء » ، انتقل ليجيه إلى وضع أشخاص في الفراغ . وهذا التطور بدأ حوالي ١٩٣٦ - ١٩٣٧ ، وتوضح حين سافر إلى الولايات المتحدة خلال الحرب ، وخاصة في « الغاطسون » ( ١٩٤٢ ) . وهو نفسه يقول : « هي الدورة الحركية قادتي إلى هذه المسألة : بلوغ الدينامية الكبرى في لون



حرّ وشكل حرّ . وفي الروح نفسها ، وضع « البهلوانيون بالرمادي » ( ١٩٤٤ ) .

عام ١٩٤٤ ، عاد إلى البساطة في « فن مباشر مفهوم من الجميع ، بدون حدّة » . وهو فن شعبي ، أبرزه : « تكريماً لدافيد » ( ١٩٤٤ - ١٩٤٩ ) ، « البنّاؤون » ( ١٩٥٠ ) ، « الاستعراض الكبير » ( ١٩٥٤ ) .

والذوق نحو الأحجام العظيمة حمل ليجيه إلى التزيين الجداري : كما الفسيفساء لمواجهة كنيسة آسي بين ١٩٤٦ و ١٩٤٩ ، وفسيفساء نُصِب باستونيا ( بلجيكا ) عام ١٩٥٠ ، وزجاجيات وجداريات كنيسة أودين كور عام ١٩٥١ ، وتزيين الصالة الكبرى في قصر الولايات المتحدة ( نيويورك ١٩٥٢ ) ، ومستشفى سان لو الذي لم يُدشّن إلا بعد وفاته .

وفيا فن براك وخوان غريس لازمني ، وفيما فن بيكاسو يعكس قلق هذا العصر ، وطابعه النفسي ، يعبر فن ليجيه عن الطابع الايجابي والمادي لهذا العصر . وهو أحب الاختراعات الحديثة ، وأعماله لها طابع الحدث ، طاغياً عليها زخم الشيء والانسان الآلي . وهذا ما أحسه غيوم أبولينير منذ ١٩١٣ ، حين قال في كتابه « الفنانون التكمييون » : « هو أحد الأوائل في مواجهة الغريزة القديمة وغريزة العنصر ، ممن انصرفوا في سعادة إلى غريزة الحضارة التي نعيش فيها » .

## اتساع التكعيبية

### ١ - خوان غريس وماركوسيس أو العنف التشكيلي

١ ( خوان غريس ( ١٨٨٧ - ١٩٢٧ ) : كان موقفه إزاء التكعيبية ثابتاً أكيداً . وفيما تطور سائر المتضمنين إليها ، لم يغير هو هذا الأسلوب في الرسم ، إذ التكعيبية عنده « ليست وسيلة بل جمالية وحالة فكرية » وورث غريس من أسبانياه القسوة والعنف ، ( فيما ورث بيكاسو العنف وذوق التضادات ) . ونجد في أعماله أثراً وان بعيداً لفن زورباران : الأبحاث نفسها حول الهيكلية بالمسطحات غير المحددة ، والقسوة التقشفية نفسها في اختيار الايقاعات الملونة ، والذوق نفسه لتواتر النور والظل ( مما يميز غريس عن سائر التكعبيين ) ، والشاعرية نفسها في الشيء والانسان ، وحتى في هذا الميدان يذكر - كما براك - بأعمال شاردان .

وإذ لم يعتبر التكعيبية نظاماً ، وجد فيها شكلاً للفن ،

مناسباً طريقته في التفكير والاحساس ، ووسائله - غير المحددة ولا العقدية ، بل ، على العكس ، المنفتحة والمتنوعة - أتاحت له التعبير في حرية ، بلا ضغوط ، والمحافظة على إحساسه وشخصه كما هما ، بلا تغيير .

وجواباً عن قول براك : « أحب القاعدة التي تصحح الانفعال » ، يقول غريس : « أحب الانفعال الذي يصحح القاعدة » .

وهو ولد في مدريد ( ٢٣ آذار ١٨٨٧ ) ، واسمه الحقيقي خوسيه فيتوريانو غونزاليس . وأتى إلى باريس عام ١٩٠٦ مستقراً في باتو لافوار حيث تعرف إلى بيكاسو . وبدأ أعماله في تنفيذ رسوم لبعض الجرائد . « صحن الزبدة » ، « صرخة باريس » ، « الفوغاء » ، « الشاهد » . وبدءاً من ١٩١٠ رسم مائيات طبيعة صامته مدروسة منهجياً في الطبيعة . وفي العام التالي ، عالج المواضيع نفسها إنمّا بالزيت وفي بساطة وأمانة بقيتا العنصرين الأساسيين في أسلوبه ، كما « الكتاب » ( ١٩١١ ) ، و « رسم موريس رينال » ( ١٩١١ ) .

عام ١٩١٢ توّضحت ميول غريس التكعيبية ، وظل مختلفاً عن زملائه . وراح في حاجته إلى النقاء والترتيب ، يبحث عن تبسيط الظاهر ، الصعب على الجمهور خلال المرحلة التحليلية . لم يلجأ إلى تقنية المسطحات المتراكبة ، بل كل

تفصيل بادٍ في وضوح ، وفي رثاية خيالية . ولم يتخلّ ، كما براك  
وبيكاسو ، عن لعبة النور والظل . كما لم يتنكر للأساليب  
الكلاسيكية كلياً . هاهو في ٢٥ آب ١٩٢٩ يكتب إلى كانوايلر .  
« أودّ إكمال تقليد الرسم بالوسائل التشكيلية حاملاً جمالية  
جديدة مرتكزة على الفكر . وأعتقد أن في الامكان اقتناص  
أساليب شاردان دون أخذ طابعه ولا رؤيته للواقع » .

من عام ١٩١٢ ، بقي لنا منه عدد من لوحات الطبيعة  
الصامتة ، وبعض المناظر والوجوه . وللمرة الأولى عرض غريس  
أعماله للجمهور ، مشتركاً في « معرض المستقلين » خاصة في  
لوحة « تكريماً لبكاسو » وفي « معرض الخلية الذهبية » .

أما بعد ١٩١٢ ، فراح غريس يستخدم تقنية « التفاصيل  
الواقعية » الداخلة في التأليف ( جزء من مرآة في لوحة  
« المغسلة » - ١٩١٢ ) أو في الخشب أو الرخام الوهميين على  
اللوحة . وهوى عطي عن الشيء ، المأخوذ تحت جميع أشكاله ،  
نوعاً من ظل أسود ، كما في « الورقات الثلاث » ( ١٩١٣ ) .  
ومنذ هذه الفترة ، راح غريس يفكك الرسم عن اللون ،  
وينتصر لديه اللون بأحاديته إذ حاول من خلاله الوصول إلى  
الفارق الساكن في النموذج .

وعام ١٩١٣ ، ظهر طابع خاص في رسمه ، كما يقول  
كانوايلر : « في لوحته غالباً يعود الشيء غير مرة ، كما لدى

أصدقائه ، لكن ما لا يوجد إلا لديه : تنظيم مناظر إضافية لأشياء عديدة في تأليف ثانٍ - غالباً ما يكون غير مباشر - يتداخل مع الأول . فالمنظر الأول يتيح رؤية الأشياء عمودياً ، والمنظر الثاني انحنائياً . ويجمع الفنان المنظرين فيتراكبان ويذوبان في وحدة اللوحة . على أن هذا الوضع الثاني المنحني ، يوحى بفكرة انتقال الشيء من موضعه ، رغم محافظة أعمال غريس على الطابع السكوني الجامد . وهذا الأمر واضح في « الكمان والدامة » ( ١٩١٣ ) و « الترويقة » ( ١٩١٥ ) .

أمضى غريس صيف ١٩١٣ في سيريه ، مع بيكاسو ومانولو ، وعاد منها بلوحات طبيعة صامتة ومناظر ووجوه ( « المدخن » ، « مصارع الثيران » ) .

وبدأ من ١٩١٤ ، ازداد حسّه في التحليل والتأليف ، فراح يُخضع التفاصيل للمجموع . وراح رسمه يقلّ وصفاً ويزداد تصوّراً . لم يعد ينقل الشيء بل معناه . حول هذا ، كتب عام ١٩١٩ : « أمل بلوغ قدرتي على التعبير في دقة عن الواقع المتخيل بعناصر بحثه من الفكر والتصوّر » . ومنذ ١٩١٤ ، صار يستعمل الورق الملصق في أعماله : « المصباح » ( ١٩١٤ ) ، « الكوب » ( ١٩١٤ ) .

عام ١٩١٥ ، نفذ مجموعة لوحات تتميز بحركية مدهشة ، مما لم يألفه أسلوب غريس . بينها : « طبيعة صامتة »

(١٩١٥) ، ومع ١٩١٦ حتى آخر حياته ، عاد إلى السكونية والتوازن والعنف ، الثلاثة العناصر التي تؤلف جوهر فنه . وراحت الأجسام تمحي تدريجياً في واقعها الظاهر ، لتحل محلها رموز تشكيلية ممتلئة معاني . وهو قال عام ١٩٢٣ : « العالم الذي استمد منه عناصر الواقع ، ليس مرئياً بل خيالياً . بعدها ، لا تعود اللوحة إلا مجموعة أشكال مسطحة وملونة » كما قال هو نفسه في محاضرة له ألقاها في جامعة السوربون عام ١٩٢٤ . وأضاف : « من يفكر - وهو يرسم قنينة - بنقل مادتها بدل مجموع أشكالها الملونة ، ليس فناناً بل زجاج » .

- بدءاً من ١٩٢٠ ، تطور العنصر الایقاعي في أعماله ، مع إدخاله القوافي ( راجع الفصل الأول ) ، ومعها ، في ترتيبها الموفق ، وفي « مجموع الأشكال المسطحة والملونة » ، أعطى غريس تأليفه عظمة هندسية ووحدة لا تخطيء .

بين آثاره المميزة : « طبيعة صامتة - كرسي » (١٩١٧) ، « المائدة » (١٩١٧) ، « طبيعة صامتة - طبق الفاكهة » - (١٩١٨) ، « البهلوان إلى الطاولة » (١٩١٨) ، « بيارو » (١٩١٩) ، « العنب » (١٩٢٠) ، « دفتر الموسيقى » (١٩٢٢) ، « الثلاثة الأقنعة » (١٩٢٣) ، « طاولة الرسام » (١٩٢٥) ، « السجادة الزرقاء » (١٩٢٥) ، « المقصات » (١٩٢٦) ، « القدح والاجاص » (١٩٢٦) ، « طبق الفاكهة »

والدورق « (١٩٢٧) .

مات غريس في الأربعين ، وتبقى الأبرز ، محاضرته في السوربون ( ١٥ أيار ١٩٢٤ ) حين عرض ما يعني له الرسم : « لا يكفي اقتناء القماش والريشة والألوان للرسم . قد تصور منظرًا أو امرأة عارية أو طناجر تلمع ، إنما لا رسم ان لم تكن فكرة الرسم موجودة سلفاً . . . وإذا الجمالية مجموعة العلاقات ، بين الرسام والعالم الخارجي ، تؤدي إلى الموضوع ، فالتقنية هي العلاقات بين الأشكال والألوان التي تحويها ، وفي ما بين الأشكال الملونة أنفسها . هذا هو التأليف ، وهذا ما يؤدي إلى اللوحة . . .

على كل شكل في لوحة ، أن يستجيب لثلاثة أمور :  
العنصر الذي يمثله ، اللون الذي يحويه ، وسائر الأشكال التي تؤلف معه مجمل اللوحة . وبتعبير آخر : على الشكل أن يستجيب لجمالية ، وان تكون له قيمة مطلقة في نظام العلاقات الهندسية ، وقيمة نسبية في الهندسة الخاصة للوحة . . .

الامكان الوحيد في الرسم ، هو التعبير عن بعض العلاقات بين الرسام والعالم الخارجي ، واللوحة هي اللحمة الحميمة بين هذه العلاقات في ما بينها ، والمساحة المحدودة التي تحويها » .

٢ ( ماركوسيس ( ١٨٨٣ - ١٩٤١ ) : إنه البولوني

لويس ماركوس ، المسمّى ماركوسيس ( والاسم أوحاه إليه ابولينير وهو اسم ضيعة في ضواحي مونلييري نصحه ان يسكنها ) . وهو ولد في فرسوفيا وأتى إلى باريس عام ١٩٠٣ حيث اختلف إلى أكاديمية جوليان وتعرّف إلى لافرينيه ولوتيرون . وبدءاً من ١٩٠٧ ، تخصص في الرسم الصحفي ، حتى ١٩١٠ حين التقى براك ، وأعجب بأبحاثه وأبحاث بيكاسو الذي التقاه عام ١٩١١ . وفي هذه الحقبة وضع مجموعة مناظر مدنيّة ، أكثرها « مناظر للقلب الأقدس » حيث بان لديه حس بنائي واضح . وانضم إلى جماعة الشعراء المدافعين عن التكعيبيّة ، ورسم لوحة « الشعراء الثلاثة » تكريماً لأندرية سالمون ، وماكس جاكوب وغيوم أبولينير .

عامي ١٩١١ و ١٩١٢ ، وضع مجموعة محفورات عرض قسماً منها في « معرض الخلية الذهبية » عام ١٩١٢ . وفي هذه الفترة نفسها ، وضع لوحات طبّق فيها مبادئ التكعيبيّة التحليلية ، بينها : « طبيعة صامتة - لعبة الدامة » ( ١٩١٢ ) ، « ملهى المرفأ » ( ١٩١٣ ) ، « عازف الفيولونسيل » ( ١٩١٣ ) ، الموسيقى ( ١٩١٤ ) . وهذا الرسام المزهف ، ذو التكعيبيّة المرطبة بالذكريات التعبيرية ، رفض الايمان بضرورة « حمل الرغبة إلى النظرية في طريقة مشروعة ، وهي السعادة التي في اللوحة » . من هنا ، وضع ماركوسيس مجموعة مثبتات على



الزجاج . ومنذ ١٩٢٠ ، تحوّل العنف التشكيلي لديه إلى شعر مرهف ، كما : « طبيعة صامتة - إناء السسك الأحمر » (١٩٢٥) ، و « الطاولة على الشرفة » (١٩٣٦) .

وهو توفي في بلدة كوسيه .

## ٢ - مرسل دوشان

### أو تعبير الحركة

هو شقيق الرسام غاستون دوشان ( المعروف جاك فيون ) والنحات دوشان فيون . ولد مرسل في بلينفيل ( قرب روان ) عام ١٨٨٧ . تأثر أولاً بالانطباعيين ، في لمسة خاصة شخصية ، ثم تأثر بالتكعيبيين عام ١٩١١ في لوحة « لاعبو الشطرنج » . أما في لوحة « شاب حزين في قطار » (١٩١١) ، ولوحة « عار ينزل الدرج » (١٩١٢) ، فانصرف إلى دراسة حاذقة في التعبير التشكيلي للحركة ، مبتعداً عن سكونية التكعيبيين . ووضع مجموعة ظلال يتفكك واحدها عن الآخر تعبيراً عن الحركة المجزأة إلى أطواره السكونية المتلاحقة . وهذه الحركية ، تقربه من الميول المستقبلية التي سنها في الفصل اللاحق : « كلب في نزهة » أو « فتاة تركض على الشرفة » من أعمال بالاً . وفي « معرض المستقلين » (١٩١٢) ، تنبه التكعيبيون إلى ما يفصلهم

عن مرسال دوشان ، فطلبوا إليه ألا يعرض لوحته « عار ينزل الدرج » حدّ لوحاتهم . وإلى ذلك العام نفسه ، تعود لوحته « الملك والملكة يحيطهما عراة » .

عامي ١٩١٤ و ١٩١٥ ، ابتدع أعمالاً ذات مواد جاهزة ظن أن في استطاعته رفعها إلى مستوى الأعمال الفنية . وبين ١٩١٥ و ١٩٢٣ ، استقر مرسال دوشان في الولايات المتحدة وعمل على زجاجية هائلة « العروس يعرّبها طلابها للزواج » . وحوالي ١٩١٦ ، ساهم مع بيكاييا في إطلاق الحركة الدادائية في نيويورك . وفي النهاية ، انضم عملياً إلى السوربالية . إن مجموعة أعمال دوشان ( حوالي ٢٠ لوحة ) ما تزال موجودة في متحف فيلادلفيا .

### ٣ - جاك فيّون أو شعر الأحلام

يقول عن نفسه : « كنت التكعيبي الانطباعي ، وأظنني هكذا بقيت . ربما أنا اليوم أقل تكعيبية وأقل انطباعية ، إنما مع زيادة ما لا أعرف الآن ما أسميه » .

من هنا تبدو لنا أعماله امتداداً للانطباعية التي حفظ منها النور وانعكاساته وألوانها ، فيما هو يقوم ضدها في الوقت نفسه . وهو وجد في التكعيبية منطلق التأليف البنائي ، وهو ، كما يقول ، « منهج أعمق من الانطباعية والتوحشين » .

على أن فيّون لم يقبل التكعيبة قبولاً أعمى ، بل اقتبسها على مزاجه الشخصي : « كنت على حب كبير للحياة الحركية ، كي لا أكون تكعيباً متعصباً » . وهو أخذ عن المدرسة الجديدة هيكلية الأشكال والتناغم الإيقاعي في التأليف ، لكنه رفض الاعراض عن النور وخاصة عن اللون . يقول : « اللون عامل ثقل في ميزان الانفعالات ، يزداد حين الأحمر والأزرق والأصفر في أماكنها المخصصة لها في الدائرة اللونية في ضرورة توازنه » . . . والتوازن هنا ، مع الاحساس ، هو أحد أسرار فن فيّون وهو فن فرنسي بحث ، يهرب من اللاقياس عند فنان كما بيكاسو .

ويؤكد فيّون : « انطلاقي هو من الطبيعة ، لكنني لا أحس بحاجة إلى اتباع الطبيعة . لوحتي ، أنا أخلقها » . وإنما هذا الخلق مشبع بالشعر ، أكان الأثر تعبيرياً أو تجريدياً ، وهما القطبان اللذان دار بينهما فيّون على غرار الكثيرين من فناني عصره .

وجاك فيّون - واسمه الحقيقي غاستون دوشان - وُلد في دانفيل عام ١٨٧٥ . أتى إلى باريس عام ١٨٩٥ وعمل رساماً في غير جريدة : « لو كورييه فرانسيه » ( « البريد الفرنسي » ) ، « لو شا نوار » ( المهر الأسود ) ، « لو رير » ( الضحك ) وسواها . وعام ١٨٩٩ ، انصرف إلى الحفر وفيه أبدع طوال

حياته . وإلى هذه التقنية في الحفر ، يرجع إبداعه في خطوطه القاسية والدقيقة والقاطعة في لوحاته . وبدءاً من ١٩١٠ ، انصرف أكثر إلى الرسم ، وهو وإن لم يرسم في الهواء الطلق ، بقي متأثراً بالانطباعيين وخاصة ديغا وتولوز لوتريك .

عام ١٩١١ ، انضم إلى التكعيبية ، في أعمال الرسم والحفر ! ورسم أخيه ريمون دوشان فيون ، واضح في هذا الموضوع .

عام ١٩١٢ ، ومع مجموعة الفنانين الكانوا يجتمعون معه في محترف أخويه دوشان فيون ومرسال دوشان ، في بوتو ( الرقم ٧ من شارع لوميتز ) ، أسس معرض « الخلية الذهبية » ( وهو نفسه أوجد له هذا الاسم ) . وهذا المعرض جمع مختلف الميول . وكان فيون أيضاً يشترك في « مادبة باسي » وكانت تضم رسامين وشعراء . وفي لوحة « المائدة » المعروضة في معرض الحريف ( ١٩١٢ ) انصرف إلى أعمال تأليف مرتكز على الهرم . وهذا التأليف حدّده بما يلي : « كان مجموع اللوحة يتجزأ إلى أهرام ملونة طابعة مختلف نقاط الموضوع ، المتقاربة ، حتى تتداخل الأهرام لتكوّن الموضوع كله . وفكره الهرم هذه في الرسم ، مأخوذة عن ليونار دوفتشي وهو تكلم في بحثه عن رؤيته للأهرام : أن يكون الشيء ، بمختلف أجزائه ، واصلًا إلينا أهراماً ، تكون رؤوسها في عيوننا وقواعدها في الشيء المرسوم .

وثمة هرم آخر ، يضيف دوفنتشي ، قاعدته في عيننا ورأسه في الشيء المرسوم . وهذا واضح في لوحة من فيون تعود ١٩١٣ : « الجنود في مشية عسكرية » وحركيتها - عكس المبادئ التكعيبة - تُمهّد للأبحاث المستقبلية .

وحملة التصوير والتأليف أكثر من اللون ، في أعمال أخرى من الستين ١٩١٢ و ١٩١٣ ، كما « آلات موسيقية » (١٩١٢) ، « رجل يقرأ جريدة » (١٩١٢) ، « صبية على البيانو » (١٩١٢) ، وفي الأخيرتين ميل واضح إلى اللون .

بعد الحرب ، انصرف فيون نحو فن تجريدي بحث ، كما في « نبل » (١٩٢٠) و « جري » (١٩٢١) ، و « التوازن الأحمر » (١٩٢١) و « تأليف بالأصفر والأزرق » (١٩٢١) ، و « الغليون أو الصمت » (١٩٢٢) ، و « حصان السبق » (١٩٢٢) و « أوراق » (١٩٢٣) .

عام ١٩٢٤ ، صرّح في « نشرة الحياة الفنية » ( ١ ت ٢ ١٩٢٤ ) : « انطلاقاً من الطبيعة ، يمكن الوصول إلى التشبه أو التجريد ، فالتجريد البحث لا يرضيني » . وحتى ١٩٣٠ ، عاد فيون إلى فن أكثر موضوعية ، في : « الشطرنج على الطاولة » (١٩٢٤) ، « الختم الأسود » (١٩٢٦) ، « السهرة » (١٩٢٨) ، و « امتداد » (١٩٣٠) . وعادت تجربة التجريد تشدّه بين ١٩٣١ و ١٩٣٣ : « الهندسة » ، « أمرو » (١٩٣١)

« في » (١٩٣١) . لكنه ، منذ ١٩٣٣ عاد إلى ملاحظة الواقع ، وظل حتى ١٩٣٨ يواصل أبحاثه في حقل الألوان ، دون إهمال الشكل ، كما في « رجل يرسم » (١٩٣٥) ، و « الرسام وموديله » (١٩٣٧) ، و « امرأة بالأحمر » (١٩٣٧) .

بين ١٩٣٨ و ١٩٤٠ ، ظهر في أعمال فيّون ميل واضح إلى اختصار المسطحات : « من حيثما ندير ظهرنا للحياة » (١٩٣٨) ، « العصفور المصبر » (١٩٣٨) ، « على قدمي أونفال » (١٩٣٨) ، و « عازف المزمار » (١٩٣٩) .

بعد هذه الفترة من دراسة المسطحات ، جاءت فترة دمج فيها عدة ألوان برزت في أول اهتماماته . وهو بهذا جمع القاعدة السيزانية : « حين يتخذ اللون كل غناه ، يتسع الشكل إلى أوسع مداه » . لذا راح فيّون يبحث عن تناغم في الفروقات اللونية ، خاصة في الأخضر والخبازي والبرتقالي والوردي ، مما جعله ملوّناً مبدعاً . والمنظر المسمى في لوحته « بين تولوز وألبي » (١٩٤١) ، أو « بستان الفاكهة » ، من أبرز أمثلة هذا التطور اللوني .

وهذا الميل إلى الطبيعة ، برز لاحقاً عام ١٩٤٤ ، في « المدينة الصغيرة » ، زوجة الألوان الحقيقية ، في تناغم رائع : « سيدة الحياة » ، « القصر ، الكنيسة ، الجبل » .

وراحت هذه الميول تزداد لدى الفنان : نقاء أكثر في

الأشكال ، إشعاع أكثر في اللون ، وتقارب في الفروقات اللونية ، تأليف محكم لا يلغي الشعر ، نقل الواقع إلى قطاع السحر والأحلام . وهو قطف جائزة بينال البندقية لعام ١٩٥٦ .

من أبرز أعماله : « رسم رينو » (١٩٤٤) ، « منظر مشمس بين الشجر » (١٩٤٥) ، « مشهد درس القمح في النورماندي » (١٩٤٦) ، « مدخل البارك » (١٩٤٨) ، « الفنان بريشته » (١٩٤٩) ، « الكاتب » (١٩٤٩) ، « رسم مرسل دوشان » (١٩٥١) ، « كرم نورماندي » (١٩٥٣) ، « في البارك » ، « في الغابة » (١٩٥٨) ، « نهر السين في وادي لاهاي » (١٩٥٩) .

هذه النماذج تظهر كما استغل فيون مصادر التكميلية حسب مفهومه المتفرد ، محافظاً من الانطباعية على سحر الألوان ، وحسن البيئة ، إضافة إلى « رعشة الاستمرار » الموروثة عن سيزان . هكذا ، كما يقول فيون نفسه ، تصبح اللوحة « أمراً مستقلاً بذاته ، مشعاً الفرح في تربيته ، وحيوية موضوعه ، إنما خارج الموضوع ، ثمة مناخ آخر يبدو فيه كل الغموض والسحر في المجهول ، مما لا يكون إلا في الأحلام » .



ثمة بعد ، فنانون أقل أهمية ، انضموا إلى الجمالية  
التكعيبية . بينهم :

١ - ليوبولد سورفاج : ولد في موسكو ١٨٧٩ ، من أب  
فنلندي وأم دانماركية . أتى إلى باريس عام ١٩٠٨ وتأثر بماتيس  
وسيزان ، وانضم إلى التكعيبية عام ١٩١٢ . وفي هذا العام  
نفسه ، استلهم المصادر التشكيلية التي في السينما الحديثة  
( عهدئذ ) فوضع « إيقاعات ملونة » ، مشروع فيلم سينمائي .  
وبعد أبحاث في قطاع التجريد ، عاد إلى الفن التصويري  
التعبيري .

٢ - سيرج فيرّا ( ١٨٨١ - ١٩٥٨ ) واسمه الحقيقي  
سيرج جاستربزوف . ولد في موسكو وجاء إلى باريس عام  
١٩٠١ . تعرف إلى براك وبيكاسو عامي ١٩١٠ و ١٩١١ وتأثر  
بهما ، فتحول فنه نحو التكعيبية . عام ١٩١٣ ، اشترى  
« سهرات باريس » جاعلاً منها عصباً منافحاً عن الفن الجديد .  
وبدأ من ١٩١٧ ، تقرب من السوربالية .

٣ - ماريا بلانشار ( ١٨٨١ - ١٩٣٢ ) : ولدت في  
سانتندر في اسبانيا ، من أب اسباني وأم اسبانية فرنسية ،  
ودرست الرسم في باريس عام ١٩٠٨ . عادت إلى اسبانيا عام  
١٩١٣ ، ثم رجعت إلى فرنسا مجدداً عام ١٩١٧ . أخذت عن  
التكعيبية أسلبة الواقع منمنماً ، دون التخلي عن الفن



التصويري . واتخذت أفكارها من المشاهد اليومية ، ورسمت عدة وجوه لنساء وأطفال . من أبرز أعمالها : « أمومة » ( ١٩٢١ ) .

٤ - أوغست هرين ( ١٨٨٢ - ١٩٦٠ ) : انضم إلى التكميلية عام ١٩٠٩ . ومنذ ١٩١٨ ، انصرف إلى التجريد الهندسي ، الا بين ١٩٢١ و ١٩٢٥ ( حين نفذ مجموعة مناظر في برانتس وفيزون وكاسي وهوت بير وأورنان ولوكاتو ) . وعام ١٩٤٩ كتب كتاب : « الفن اللاتصويري واللاموضوعي » . وفي متحف الفن الحديث في باريس لوحة تجريدية منه عنوانها : « هواء ونار » ( ١٩٤٤ ) .

٥ - ألفرد رث ولد في بودابست عام ١٨٨٤ . عرض مع التكميليين في معرض المستقلين عام ١٩١١ . أبرز أعماله « مطعم هورين » ( ١٩١٢ ) .

٦ - جورج فالليه ( ١٨٨٥ - ١٩٣٧ ) : منذ ١٩١١ - ١٩١٢ ، راحت تتركز رغبته في التأليف ، مدفوعاً من إعجابه بسيزان . واختلف إلى المجموعة التكميلية ، وعام ١٩٢٨ اتجه عمله إلى التجريد ونحو الفن التزييني . ونفذ مصغرات رصوفات وأقمشة وعدد من ديكور المسرحيات . وعام ١٩٣٧ ، نفذ ٣ لوحات كبيرة لجناح شركة سكك الحديد في خلال معرض باريس الدولي .

٧ - ديفغو ريفيرا : ولد في المكسيك عام ١٨٨٦ .  
وبواسطة بيكاسو ، انضم إلى التكعيبة عام ١٩١٢ خلال رحلة  
له إلى باريس ، ثم عاد إلى وطنه ليتأسس حركة تجديدية في الفن  
الحديث . ونفذ عدداً كبيراً من التزيينات للمكسيك والولايات  
المتحدة .

٨ - أندريه مار ( ١٨٨٥ - ١٩٣٢ ) : رسام ومصمم  
ديكور اهتم بالأبحاث التكعيبة عام ١٩١٠ . فنفذ رسوماً على  
الأغلفة الجلدية والقماش والورق الملصق والأثاث ، وعرض  
مصغرات عديدة ( اشترك فيها دوشان فيون ولافرنيه ) في  
معرضي الخريف لعامي ١٩١٢ و ١٩١٣ . وعام ١٩٢٠ ،  
أسس مع المهندس المعماري لويس سيو ، شركة الفنون  
الفرنسية .

#### ٤ - النحاتون التكعيبيون

انضم إلى التيار التكعيبي عدد من النحاتين ، أكثرهم من  
الأجانب ، وأبرزهم :

١ - الروسي الكسندر أرشبينكو ( مولود في كييف عام  
١٨٨٧ ) كان أول المنضمين ، بمنحوتته « الجذع الأسود »  
( ١٩٠٩ ) ، معه ، كان على الاحجام الهندسية ان تعيد تأليف  
الشكل موقعاً بالخطوط المستقيمة والمائلة . حوالي ١٩١٠ ، خلق

أوائل « اللوحات المنحوتة » وفيها يتزاوج الشكل مع اللون .  
٢ - الروماني قسطنطين برنكوزي ( ١٨٧٦ -  
١٩٥٧ ) : بعدما تأثر برودان ، نفذ ، بدءاً من ١٩٠٩ ،  
رؤوس نساء غنمتهما تقربه من التكعيبيين . وكان هدفه  
الرئيسي : العودة إلى البساطة والطهارة .

٣ - الهنغاري جوزف كزاكي ( المولود عام ١٨٨٨ ) :  
وهو عرض مع التكعيبيين عام ١٩١٠ . نفذ بناءات هندسية  
ونقوشات متعددة الألوان . وكان يعتبر أن « الموضوعية ،  
كعنصر ، تغني الأثر ، لتخلق منه فناً كاملاً » ، ويعود تدريجياً إلى  
المثال التصويري دون رفضه كلياً للروح التكعيبية .

٤ - ريمون دوشان فيّون ( ١٨٧٦ - ١٩١٨ ) شقيق  
الأخوين الرسامين جاك فيّون ومرسال دوشان . انضم إلى الحركة  
عام ١٩١٠ ، بمنحوتة « جذع انسان » ، بعدما كان تحرر من  
تأثير رودان عليه ، وراحت تتضاعف لديه النممة الهندسية  
للواقع في مسطحات وأحجام متراكبة ، خاصة في « رأس  
بودلير » ( ١٩١١ ) ، و « المرأة الجالسة » ( ١٩١٤ ) ،  
و « الحصان » ( ١٩١٤ ) .

٥ - هنري لورنس ( ١٨٨٥ - ١٩٥٤ ) : كان رساماً  
ونحاتاً في آن . مرحلته التكعيبية - وتتميز بتأثر من براك إذ تعرف  
إليه عام ١٩١١ - تقع بين ١٩١٣ و ١٩٢٥ . وراح عندها

يضاعف بناءاته في مواد مختلفة باحثاً عن توازن في الأحجام والنور والظل ، في أشكال تجريدية ومجردة . من هنا قوله : « في إحساسي ، على الأثر الفني أن يشع نوراً لا أن يستعيره . انه التعبير الحقيقي عن الميزة الانسانية في الفنان » .

٦ - جاك ليشيتز ( المولود في ليتوانيا عام ١٨٩١ ) ، بدأ واقعياً . وأول أعماله التكعيبية يعود إلى ١٩١٤ ، ومنذ ١٩١٥ نحا إلى التجريد ( « الرجل والقيثارة » ) . ووجوهه المبنية وفق قوانين الهندسة ، أتت بهيكلية أبعدت عنها التفاصيل . وعام ١٩٤٦ ، اشترك في زخرفة كنيسة آسي .

٧ - الروسي أوسيب زادكين ( ولد عام ١٨٩٠ ) : أتى إلى باريس عام ١٩٠٩ ، وتأثر بالنحت الزنجي ( « النبي » ، « رأس انسان » - ١٩١٤ ) . وحرّر الأشكال من أي عقال كلاسيكي ، مسبغاً عليها تفسيراً رمزياً ، محدداً أهداف الفن على أنها : « صلابة في الشكل ، تجسيد في الأحجام ، توازن بين الجاذبية الجوية والمواد الصلبة . . . الشيء الحقيقي يمحى أمام المعنى الجديد للمادة ، ويخسر قيمته التوثيقية ، وهي العنصر اللامنظم في التأليف العام » .

٨ - ٩ : الاسبانيان بابلو غارغالو ( ١٨٨١ - ١٩٣٤ ) وخوليو غونزاليس ( ١٨٧٦ - ١٩٤٢ ) : أتيا إلى باريس ، وعملا في نحت المعادن تاركين العنان للمخيال ، على أن الأول بقي على شيء من التصويرية .

## الفصل السابع

### الحركات التابعة للتكعيبة

إضافة إلى كون أبرز المنضمين إلى التكعيبة تطوروا ونحوا إلى مسالك تبعد عن مبادئ المنطلق ، وجدت التكعيبة تيارات تصويرية عديدة نشأت حدها ، مفيدة من مكتشفاتها وتجديداتها ، وفي الوقت نفسه مبتعدة عنها في فروع لها جديدة : المستقبلية ، النيوتكعيبة ، الأورفية والصفائية .

( فماذا عن كل منها ؟ )

#### ١ - المستقبلية

هي أول الفروع تاريخاً . روادها بدأوا في إيطاليا ، وانتشرت في فرنسا حين صدر يوم ٢٠ شباط ١٩١٠ بيان الأديب مارينيتي في « الفيجارو » ، وبيان آخر في ١٨ أيار ١٩١٠ ظهر في « الكوميديا » ووقعه خمسة فنانين : جياكومو ( ١٨٧١ - ١٩٥٨ ) ، أومبرتو بوتشيوني ( ١٨٨٢ - ١٩١٦ ) ، كارلو كارا ( ١٨٨١ ) ، لويجي روسولو ( ١٨٨٥ - ١٩٤٧ ) وجينو سيفيريني ( ١٨٨٣ ) . وفي ١٧ حزيران من العام نفسه ، وفي

المجلة نفسها ، ظهر مقال : « البندقية المستقبلية » . وفي شباط ١٩١٢ ، أقيم معرض يثبت هذا التيار ، لدى برنهايم جون ، لأولئك الفنانين .

وتؤكددهم الأساسي - على الحركية في العصر الحديث والقيمة الطيبة التشكيلية للحركة - مجابهة المستقبلين والتكعيبيين . وفي مقدمة معرض ١٩١٢ ، جاء : « مع تحلينا عن الانطباعية ، نرفض الحالة الحاضرة التي لتبعد الانطباعية تعيد الرسم إلى المعادلات التقليدية العتيقة . . . ولا جدال في أن توكيدات جمالية عديدة لرفاقنا في فرنسا ، تحبب تقليدية مبطنة . إننا ضدّ هذا الفن ، وهم يرسمون الجامد والمقزز وكلّ ساكن في الطبيعة ، ويندهشون لتقليدية بوسان وإنغر وكورو ، فيفسدون فنهم » .

إذن كان على المستقبلين أن يدافعوا عن حقوق الحياة إزاء « تجميدية » التكعيبية : « كل شيء يتحرك . يركض . يتحول في سرعة . والمنظر أمامنا ليس جامداً قط ، بل هو يبدو ويغيب أبداً . ونظراً لثبات الصورة في شبكية العين ، تظل الأشياء المتحركة في قلب دائم ، متغيرة في تلاحقها ، كما ذبذبات متدافعة ، في المدى الذي تجتازه . من هنا ان حصاناً يعدو ، لا أربع قوائم له ، بل عشرون ، وحركتها مثلثية . فلرسم صورة بشرية ، لا يجب رسمها بل إعطاء كل المناخ المحيط

بها . . . أجسادنا تدخل في الأرائك التي نجلس عليها ،  
والأرائك تدخل فينا . والسيارة تندفع إلى المنازل التي تحتازها ،  
والمنازل تتدافع على السيارة . . .

بعدها ، بات على المشاهد أن يكون في وسط اللوحة ،  
فيشترك في الحركة . وإذا نحن رسمنا مراحل هياج شعبي ،  
لا يمكن أن نترجم على اللوحة الجماهير الرافعة القبضات إلا  
بخطوط متشابكة متناسبة مع القوى المتصارعة ، وفق قاعدة  
العنف العامة في اللوحة . وهذه الخطوط ، عليها أن تقود  
المشاهد إلى صراعه هو الآخر مع أشخاص اللوحة . وهي هذه ،  
الخطوط الواجب رسمها لرفع العمل الفني إلى مستوى الرسم .  
وهذا ما نسميه رسم الحالات النفسية ، إذ يجب إعطاء الشعور  
بالحركية ، أي الإيقاع الخاص لكل شيء ، مع ميوله وحركته  
وقوته الداخلية . وعلى اللوحة ان تكون حصيلة ما نتذكر وما  
نرى ، فلا نحدد المشهد بما يتيح لنا فتحة الشباك أن نرى ، بل  
ننقل مجموع الأحاسيس البصرية التي تختلج في الواقع على  
الشرفة : ضجة الشارع المشمس ، الصف الممتد من البيوت على  
طرفي الطريق ، مما يخلق مناخاً خاصاً يفكك الأشياء ويذيب  
التفاصيل معرياً إياها من منطقتها السائد ، مستقلاً كل تفصيل  
عن الآخر .

وفي رفضها للتكعييبية ، تستعير المستقبلية تعددية الزوايا ،

لتوحي لا بالجوهر خارج الزمن ، بل بالاحاسيس المتعددة والمتوازية في الزمن ، وبتفكك الأشكال إلى أحجام كبيرة موشورية ، ( كما في المرحلة السيزانية ) ، وبتداخل المسطحات والأوراق الملصقة .

في المقابل ، لم تكن أبحاث المستقبلين الحركية دون تأثير على فن لافرينيه وفيون أو مرسال دوشان .

من أبرز أعمال المستقبلين ، من بالاً « سيارة وضجيج » ( ١٩١٢ ) ، « صبية تركض على شرفة » ( ١٩١٢ ) ، « سرعة تجريدية » ( ١٩١٣ ) ، ومن بوتشيوني « الذين يرحلون » ( ١٩١١ ) ، « قوى شارع » ( ١٩١١ ) ، « حركية رأس امرأة » ( ١٩١٢ ) ، « تأليف لولبي » ( ١٩١٢ ) ، « السكير » ( ١٩١٤ ) ، « حمل الرماحين » ( رسم وورق ملصق ١٩١٥ ) ، ومن كارا « إيقاع أشياء » ( ١٩١١ ) ، « ماتم الفوضوي غالي » ( ١٩١١ ) ، « امرأة وشرفة » ( ١٩١٢ ) ، ومن روسولو « الثورة » ( ١٩١٢ ) ، « قوة الضباب » ( ١٩١٢ ) ، ومن جينو سيفيريني الذي بين ١٩١٦ و ١٩٢١ بدا متأثراً بالتكعيبية - « الراقصة » ( ١٩١٢ ) ، « هيروغليفية » دينامية في حفلة تاباران الراقصة » ( ١٩١٢ ) ، « رقصة الدب في المولان روج » ( ١٩١٣ ) .



## ٢ - النيوتكعبية

« إعادة الرسم إلى ميدانه التشكيلي الحقيقي ، وخدمة الفكر وصولاً إلى الشعر » . هو هذا تحديد أندريه لوت الذي ، مع روجيه دولافرينيه ، كان أبرز ممثل للنيوتكعبية أو للتكعبية الفرنسية . وإذا هذا الميل ما زال متعلقاً بالتكعبية الأولية ، فهو حمل إليها تغييرات مهمة ، وأقلمها على مزاج الفنانين الذين ، في قبولهم فكرة البناء ، أرادوا الاستمرار في علاقتهم مع الواقع ، رافضين الانصياع معه حتى النهاية . وفي رسالة إلى أندريه سالمون عام ١٩١٩ ، قال اندريه لوت : « الطبيعة تقدّم البواكير التي لا غنى عنها ، والتي على أساسها يتم البحث عن الخلاصات التصويرية » . وفي محاضرة له عام ١٩٢٦ ، حدّد النيوتكعبية على أنها « اختيار افتراضي لسّمات الشيء الكافية لخدمة مثال تشكيلي مفترض » ، تتبعه « إعادة تذيب العناصر الباهتة في الواقع ، إلى عناصر شكلية مميّزة » .

والنيوتكعبيون وجدوا المدى الواقعي الملموس الذي جسّدوه بأحاسيس الهواء والضوء والمناخ ، مما ترفضه التكعبية البحتة . وعام ١٩٣١ ، في « دفاتر بلجيكا » ، حدّد لوت أن « على التكعبية إذا أرادت الاستمرار ، أن تؤالف مع أعداء الأمس . فليس من فن كامل خالد دون جهد كبير لغزو الضوء

والمدى . وجميع هذه المكتسبات تبقى بلا أهمية ، دون دخول  
العنصر الأهم : الانسان » .

والنيوتكعييون ، أبرزهم اثنان : اندريه لوت وروجيه  
دولا فرينيه . فمن هما ؟

أ - اندريه لوت ( ١٨٨٥ - ١٩٦٢ ) : ولد في بوردو  
عام ١٨٨٥ ، وتأثر بغوغان غم اكتشف سيزان . يقول :  
« فهمت أن كل شيء كان مستهلكاً ، عند مجيء مبدع » لاعبو  
الورق » ، فاكشف هو عالماً جديداً . كان عليه أن ينقل إلى  
الصعيد التشكيلي ما كان الانطباعيون بنوه على اللون البحث » .  
وهو انضم إلى الجماعة التكعيبية حوالي ١٩١٠ . لكن التصاقه  
بمبادئه المتصلبة ، بقي معتدلاً ، لاصراره على عدم التخلي عن  
العالم الطبيعي . وعوض التفكيك التحليلي ، أبقى على النممة  
الهندسية للواقع ، من كل التكعيبية : « عازفة الناي »  
( ١٩١١ ) ، « ضفة الساقية » ( ١٩١١ ) ، « يوم الأحد »  
( ١٩١١ ) ، « طبيعة ميتة » ( ١٩١٣ ) ، و « نبت الحراج في  
أركاشون » ( ١٩١٢ ) و « محطة » ( ١٩١٣ ) .

وراحت القاعدة الملموسة الواقعية ، تتضاعف في  
أعماله ، عدا بعض المائيات التي بلا أغودج ، نفذها خلال  
الحرب ، ومجموعة طبيعة صامته . يقول : « الفن الفكري  
البحث ، يبقى بلا قيمة ، بل هو أمر مستحيل . إنما فن حساس

بحث ، لا يؤدي إلا إلى المسودات والأطياف . ان الفن هو استخدام كفي للطبيعة على حساب الشعور . على أن لوت لا ينحد فقط في الطبيعة الصامتة ، بل نفذ وجوهاً ومشاهد حيّة ومناظر ، وفي هذه الأخيرة ذوقه نحو الباروكية : « ميرماند » (١٩٣٣) ، « ليدا في الغابة » (١٩٣٤) . والضغط الذاتي الذي مارسه لضبط ميوله إلى الغنائية ، إضافة إلى مراقبة المنطق الدقيقة ، ومراقبة الذكاء ، عناصر أوصلته إلى لوحات نظرية ومنهجية ، ولم يوفق دائماً إلى الحصيلة الكان يطمح إليها حين قوله : « لا معادلات لديّ ، وان كان لا بدّ لي من واحدة ، فتكون : الالهام رومنتيقي ، والتقنية كلاسيكية » .

بين أهم آثاره : « لعبة الرغبي » (١٩١٧) ، « ملهى جبسي » (١٩١٨) ، « تكريماً لواتو » (١٩١٨) ، « كرة القدم » (١٩٢٠) ، « ١٤ تموز في أفينيون » (١٩٣٠) ، « مرسيليا » (١٩٣٦) ، « بوردو طفولتي » (١٩٤٥) ، « صنوبر على تلة » (١٩٥٨) . وعام ١٩٥٥ ، وضع اندريه لوت ثلاث لوحات كبيرة في موضوع « المجد لبوردو » لكلية الطب في مدينته . وفي العام نفسه نال الجائزة الوطنية للرسم .

وفي مؤلفاته عن الجمالية ، كما في أبحاثه التعليمية وكتابات النقدية في « المجلة الفرنسية الجديدة » ، كان له تأثير كبير . كما مارس التدريس ، وبقي محترفاً مقصداً ، حتى وفاته في كانون

الثاني ١٩٦٢ .

ب - روجيه دولا فرينيه ( ١٨٨٥ - ١٩٢٥ ) : هو أقل  
تنظيراً وأكثر حساسية . ولد في مانس عام ١٨٨٥ ، في عائلة  
تورث الفكر العلمي . اتخذ له مكاناً في التيار النيوتكعبي الذي  
كان تشبّع من التكعيبية الفرنسية .

بدأ الرسم باكراً ، وتلقى دراسة كلاسيكية معمقة ،  
واختلف عام ١٩٠٣ إلى أكاديمية جوليان حيث تعرف إلى بوسان  
غو ولوتيرون ومورو ودونوايه ده سيفونزاك . في العام التالي ،  
دخل معهد الفنون الجميلة . وفي ١٩٠٨ ، دخل أكاديمية  
رانسون حيث تلقى دروساً من مورييس دنييس وسيروزيه اللذين  
من خلّاهما تأثر بغوغان وبسيزان . عام ١٩١٠ ، وضع رسوم  
« رواية الأرنب البري » لفرنسيس جيمس ، ثم استوحى  
« الرأس الذهبي » لكلوديل ليضع مجموعة رسوم صغيرة أدت به  
إلى مجموعة لوحات كبيرة ، أبرزها اثنتان : « المدرّع » ( ١٩١٠ )  
و « المدفعية » ( ١٩١٠ ) ، أبرزتا لديه ميلاً قوياً إلى الحركة  
والحركة والحياة ، وتناهض ، كما الأعمال المستقبلية ، سكونية  
التكعيبية .

على أن لافرينيه بدا واضح التأثير بالتكعيبية ، انما على  
أسلوب خاص . فهو لا يكتفي بتحليل الجسم البشري ( وهو  
عمل أيضاً في النحت ) بل الطبيعة ( مجموعة مناظر رسمها في

لافيثيه سوليبار عام ١٩١١ وفي مولان عام ١٩١٢) . ومن خلال المسطحات المختصرة ، يبدو لديه حسن العمق والمناخ المحيط ، مما يجعل صاحبه في مصاف كبار رسامي المناظر الفرنسيين ( بوسان وكورو وسيزان . . . ) انما يبعده عن خط التكميين المتصلين . عام ١٩١٣ ، دخل إلى لوحاته عنف اللون الكان ضعيفاً حثثد ، فكانت رائعته « غزو الهواء » . وإلى فترة ١٩١٣ - ١٩١٤ ، تعود مجموعة رائعة من الطبيعة الصامتة حيث الموضوع مدرّوس في حب ممتلئ الزخم والنبيل : « المسقاة » ، « المثلث » ، « خارطة نصف الأرض » ، « زجاجة البورتو » . هذه الأعمال ، وتلوينيتها حية ، تحيي حساً حمياً مرهفاً ، وروحانية مجردة . ومن أبحاثه في اللون ، « الرجل الجالس » ( ١٩١٣ ) و« غططان لـ » ( ١٤ تموز ، ١٩١٤ ) .

عام ١٩١٤ ، دخل لافيثيه في الالتزام . وعام ١٩١٧ ، وضع مجموعة من الرسوم والمائيات التكميية . وفي العام التالي ، أصيب بالتهاب في الرئة كان ان سبب موته بعد سنوات قليلة .

عام ١٩٢٠ ، وضع مائيات زين فيها مجموعة « طبول » لجان كوكتو . وإلى ١٩٢٠ - ١٩٢٢ ، تعود آخر لوحاته التي يبرز فيها تكلف واضح : « تكريماً للغريكو » ( ١٩٢٠ ) ، « رسم صديقي غمبير » ( ١٩٢٠ ) ، « رسم رومانية شابة » ( ١٩٢١ ) ، « راعي البقر » ( ١٩٢١ ) ، « رسم غنيمير »

( ١٩٢١ ) ، « منظر من بيلينيو » ( ١٩٢٢ ) .

وإذا فقد القدرة على الرسم الزيتي ، وضع لافرينيه ، حتى وفاته عام ١٩٢٥ ، مجموعة رسوم رائعة ، بالماء والغواش ، بعضها يجسد الخوف من الموت الآتي : « الساسة » ( ١٩٢٢ ) ، « المهزوم » ( ١٩٢٢ ) ، « المريض الشاب » ( ١٩٢٤ ) ، وآخرها « رسم الفنان بريشته » ( ١٩٢٥ ) .

ان لافرينيه ، ولو عرض من ١٩١١ إلى ١٩١٣ مع التكعيبيين الذين لم يناهض أثرهم ، فهو لا ينتمي إلى هذا التيار ، لما في فنه من ارستقراطية مترفة ، في القياس والحساسية . ومع أنه حافظ على نسق كلاسيكي في لوحاته ، ظل على وفاق مع التقليد . يقول : « لا فن ليس يلتصق بالماضي كما الشجرة بالأرض . والاصطلاحات التي تتناقلها الأجيال المتعاقبة ، جسر من شكل في الفن إلى شكل آخر . فالفن الجديد كلياً لا يقبله أحد ، كما الجمال غير المألوف لا يمكن ان يبهنا إلا في تواصله ولو في نقاط قليلة مع جمالٍ مرّ بنا سابقاً » .

### ٣ - الأورفيه

#### وبدايات الرسم التجريدي

الأورفيه ، هي انتصار اللون بعد أزمة التقشف الذي فرضها عليه التكعيبيون بين ١٩٠٨ و ١٩١٢ . ظهرت في

« معرض المستقلين » التاسع والعشرين الأقيم من ١٩ آذار إلى ١١ أيار ١٩١٣ . رائد هذه الحركة : روبر دولونيه وهو عرض : « فريق كارديف » ، ومعه بيكابيا ، كوبكا والأميركيون باتريك بروس ، روبرت فروست ، مورغان روسل ، وماكدونالد رايت .

وفي مجلة « كوميديا » ( عدد ١٨ آذار ) كتب أندريه وارنو : « يبقى معرض ١٩١٣ علاقة بروز مدرسة جديدة : المدرسة الأورفية . وثمة من قد يقول : غابت التكميية ، فوجدنا أفضل . لكنه قول غير صائب . فالتكميية والأورفية من شجرة واحدة . وفيها التكميية تنحو إلى الرسم الأصلي الحرفي ، تبدو الأورفية بحثاً عن الرسم البحث - لا الألوان الخام كما تخرج من الأنبوب - بل الرسم المعتبر خارج كل ما عداه . والدعوة أمام التكميية والأورفية لتذوبا فتكمل واحدهما الأخرى .

الذي عمّد المدرسة الجديدة بهذا الاسم ، هو غيوم أبولينير ( وكان فرغ من كتابة « كتاب الحيوان أو موكب أورفية » ) ، فأعطاهما هذا التحديد : « التكميية الأورفية » ، هي فن رسم مجموعات جديدة بعناصر مستقاة لا من الواقع المرئي ، بل من خلق الفنان واضفائه عليها واقعاً قوياً . وعلى لوحات الأورفيين ان تقدم متعة جمالية صافية بحتة ، وبناء تقبله الحواس ، ومعنى سامياً : الموضوع . انه الفن المجرد » .

سونيا ترك دولونيه ، زوجها روبير منذ ١٩١٠ ، قالت لاحقاً عن مولد الأورفية : « انها الألوان الخام تؤول إلى مسطحات ، وتتضاد في تتابع ، فتخلق ، للمرة الأولى ، الشكل الجديد المبني لا على لعبة النور والظل ، بل على عمق نسب الألوان بعضها مع بعض » . ( من كلمة لها في منهاج « مسرح الشانزليزيه » - موسم ١٩٢٦ - ١٩٢٧ ) .

أبرز الأورفين ، ثلاثة : روبير دولونيه ، فرنسيس بيكابيا ، وفرنك كويكا . فماذا عنهم ؟

أ - روبير دولونيه : منذ ١٩١٢ ، دخل في مرحلته البنائية ، وتوصل إلى « فكرة رسم لا يقوم إلا على اللون ، وتضاداته ، وينمو في الزمان فيشع دفعة واحدة . وهذا تحول مهم في حياته الفنية . فراح يرسم لوحاته المتوازية ( كما « الشبايك » مثلاً ) وهي ، على حد قوله ، « شبايك مفتوحة على واقع جديد » . انها تنوعات تلونية لألوان متضادة ، تناغمها ، كما هو يقول ، « يخلق هندسة تجري مثلها عبارات اللون ، وتؤدي إلى شكل جديد من التعبير في الرسم ، وإلى الرسم البحت » . وتلك « الشبايك » أوحى إلى أبولينير قصيدته الرائعة التي تحمل العنوان نفسه .

عامي ١٩١٢ - ١٩١٣ ، مع « الاشكال الدائرية »



- وهي دوائر ملونة متناغمة توحى بإحساس السرعة ، في طريقة تعبير شعرية - تحلّ دولونيه عن كل تصوير للواقع ، وهو الرسم المسمّى « لا موضوعياً » . معه ، صار اللون هو العنصر البنائي في اللوحة ، والذي يحدّد الشكل والمدى . من هنا قول الفنان ، المناهض للتكعيبية : « ان اللون نفسه هو الذي - بالأعيه وحسّه وإيقاعاته وتضاداته - يشكّل هيكل النمو الإيقاعي ، مما لا يشكّله اعتماد الوسائل القديمة كما الهندسة . فاللون شكل وموضوع ، وهو الإطار الذي ينمو ويتحول خارج كل تحليل نفسي أو غيره » .

وفي الذهنه نفسها ، وضعت زوجته سونيا ترك دولونيه ( المولودة في روسيا عام ١٨٨٥ ) رسوم الكتاب المتزامن « جيهان الفرنسية الصغيرة » لبليز سندرار ، الكان يقول أبولينير عنه ان فيه « تضادات الألوان تعود العين على أن تقرأ دفعة واحدة مجموع القصيدة ، كما قائد الأوركسترا يقرأ من لمحة واحدة مجموع النوطات المتلاحقة أمامه » . وسونيا ترك دولونيه أوجدت أول « الأثواب المتزامنة » في قماش متعدد الألوان ، وانصرفت إلى دراسات موازية لأبحاث زوجها .

عام ١٩١٤ ، رسم دولونيه « قوس قزح » ، و« تكريماً لبليريو » ، في المنطقة الوسطى بين التصويري واللاتصويري ، حيث جسّد الحركية في دوامات ملونة . وهو نفسه قال : « لوحة

قوس قزح من ١٩١٤ ، هي بناء لاشعاع متزامن من الألوان ،  
تخلق في المشهد جديداً » .

بعد حرب ١٩١٤ ، رسم دولونه تضادات متزامنة ،  
لكنه يعود أحياناً إلى إحياء أكثر تصويرية ، مصدرها غالباً « برج  
ايفل » . وراح يتعمق في مسألة الزمن-الايقاع ، معلناً أن « دخول  
الزمن في هيكلية اللوحة ، يعطي التأكيد البنائي الجديد ،  
وقوته ، في هذا الواقع الجديد ، تعطي اللوحة قوة أقوى من قوة  
الانعكاس في الطبيعة » .

وفي معرض باريس الدولي عام ١٩٣٧ ، وضع دولونه  
رسوم قصر سكة الحديد وقصر الهواء . ومات في ٢١ تشرين  
الأول ١٩٤١ .

ب - فرنسيس بيكابيا ( ١٨٧٨ - ١٩٥٣ ) ولد في  
باريس من أب اسباني وأم فرنسية . تأثر أولاً بالانطباعية ، ثم  
انشد إلى التكعيبية حوالي ١٩٠٩ ، فالى الفن التجريدي  
( « كاوتشوك » - ١٩٠٩ ) . ومنذ ١٩١١ - ١٩١٢ ، تثبتت  
جماليته الشكلية : « اشكال وألوان محررة من انتماءاتها للحسية ،  
ورسم من الخلق المجرد يعيد عالم الاشكال وفق رغبته الخاصة  
وخياله الشخصي . . . وهو بهذا ، يتطرق إلى فن ، فيه ، كما  
لدى روبير دولونه ، يكون اللون هو الحجم المثالي . . . انها  
ألوان تتحد أو تتضاد ، متخذة حجماً في المدى ، تضعف أو

تزداد لتخلق الدهشة الجمالية « (أبولينير) . وإذا الفنان - في لوحة « موكب سيفيل » المعروضة في معرض الخلية الذهبية عام ١٩١٢ ومعرض المستقلين عام ١٩١٣ - يأخذ بأهمية الأحجام ، فلأن أهمية أخرى ستعطى لديه ، هي علاقات الاشكال بالألوان .

في معرض الخريف ١٩١٣ ، أثار ضجة صدمة بلوحتيه : « أودني الصبية الأميركية » ، وتجريدية أخرى . وهما من تأليف موسعة طيعة تشكيمياً ، دون أية عودة إلى الواقع ، وفيهما أطلق الفنان حرية خياله تبدع عالماً من الأشكال الملونة . وعام ١٩١٥ ، وضع بيكاييا في نيويورك مع مرسال دوشان ، ركائز ما صار الحركة الدادائية ، المولودة في سويسرا عام ١٩١٦ ، وعام ١٩٢١ ، انضم إلى السوربالية مع اندريه بروتون .

واذ عاد الى الفن التصويري عام ١٩٢٦ ، تخطى عنه مجدداً عام ١٩٤٥ إلى التجريد حتى وفاته .

ج - فرانك كوبكا ( ١٨٧١ - ١٩٥٧ ) : تشيكي ولد في بوهيم واتى الى باريس عام ١٨٩٤ وبدأ يرسم للجرائد وللكتب . أولى صوره متأثرة بالتوحشية فبالتكعيبية . ومنذ ١٩١١ - ١٩١٢ ، توازياً مع دولونيه ، انما في خط أقل حركية ، بحث عن تعبير تشكيلي ملون منفصل عن كل واقعية . من ذلك : « مسطحات ملونة » ( معرض الخريف ١٩١١ ) ، أو

«أمورفا ، تسلسل في لونين» (براغ) أو «أمورفا ، لونية دافئة» (معرض الخريف ١٩١٢) .

عام ١٩١٣ ، في معرض المستقلين حيث ولدت الأورفية ، عرض «سولوخط بني» و«مسطحات عمودية» ، ثم انصرف إلى مجموعات «هندسات فلسفية» و«مسطحات عمودية» . وبها ، بدا رائد التجريد الهندسي كما انصرف اليه لاحقاً بيتر موندريان .

ان فن هذا الفنان كان يفكر «بالأصوات» مهدّ كذلك لفنّ «الموسيقين» الجهدوا لينقلوا باللون أحاسيسهم السمعية (فالنسي ، بورغون ، بلانغاتي ، بلمون ... ) .

وشعت الأورفية في المانيا ، حيث عرض دولونه في ميونيخ عام ١٩١١ ، وفي برلين عام ١٩١٢ وفي «غاليري درستورم» عامي ١٩١٢ و ١٩١٣ .

وهذه الأسس الأولى في التجريد ، كما وضعها دولونه وبيكاييا وكويكا ، كانت ذات تأثير كبير على كبار ممثلي هذا التيار الجديد ، ومنهم الألمان فرائز مارك ( ١٨٨٠ - ١٩١٦ ) ، وأوغست ماكّه ( ١٨٨٧ - ١٩١٤ ) . والسويسري بول كلي ( ١٨٧٩ - ١٩٤٠ ) والروسيان فاسيلي كاندنسكي ( ١٨٦٦ - ١٩٤٤ ) ، وكازيمير ماليفيتش ( ١٨٧٨ - ١٩٣٥ ) والهولندي بيتر موندريان ( ١٨٧٢ - ١٩٤٤ ) .

## ٤ - الصفائية

« ان الصفائية تتمم للتكيفية » . هكذا أعلنها ، في مؤلفها « الرسم الحديث » ، مؤسس الحركة اميديه أوزانفان ( المولود عام ١٨٨٦ ) وشارل جانريه ( المولود عام ١٨٨٧ ) . وهي حركة يستعيد بعض معطيات التكيفية ، انما تنتفض ضد السهولة انجرفت اليها التكيفية بعد الحرب ، وضد التخلي عن مبادئها الأساسية .

والصفائية ، وهي نشأت عام ١٩١٨ ، فن قائم أساساً على البحث عن الترتيب والصفاء والوضوح ، في ذهنية منطق ثابت . يقول الرائدان : « المنطق في الفن ، كما في العلم وفي الصناعة ، فليسيطر على اللوحة وليوجهها » . وكما التكيفية تتعلق بالجوهر لا بالظاهر ، « تعبر الصفائية لا عن المتغيرات بل عن الثوابت فليس على العمل الفني أن يكون طارئاً ، ظرفياً ، انطباعياً ، غير عضوي ، جميلاً باهراً ، معترضاً ، بل عاماً ، سكونياً ، ثابتاً ، تعبيراً عن الثابت » . ( أوزانفان وجانريه في كتابهما « بعد التكيفية » - ١٩١٨ ) .

على ان الحاجة القوية إلى الوضوح ، والرغبة في الافهام ، تؤديان إلى احترام ظاهر الأشياء ( من هنا ان اللوحات بقيت تقريباً طبيعة صامتة ، ضمن تدرجات حيادية الفوارق

اللونية ) . وفي كتابها « الرسم الحديث » ، يعود المؤسسان إلى التحديد : « في التكعيبة ، يتعدل الشيء الموضوع أحياناً ، وفق تنظيمه في اللوحة ، فيما الصفائية ، تهتم بالبقاء على قواعد الأشياء وفق تركيبها . فلا يهتم باعطائها أكثر مما لها . وتختار الصفائية منطلقاتها فتتناسب دون تشويه يغير نموذجها ، مما يفسر تزواج الأشياء في إطار واحد مشترك . وإن علاقة العناصر متصلة لتخلق في اللوحة شيئاً موحداً ، ( كانت التكعيبة تحلّ هذه العلاقة بتحويل نوعية الشيء ) ، تولّدها الصفائية بتنظيمات عضوية » .

ليس في هذا الفن المعجون بالنظريات ، ما هو متروك للصدفة ، ولا حتى الجزء الصغير الذي قد تولده الغريزة أو الحساسة . كل شيء منظم ، مع نسب وعلاقات بين الأشكال والألوان والعواطف التي تثيرها - أو عليها أن تثيرها - لدى المشاهد . يقول المؤسسان في « الرسم الحديث » : « على الأزرق ، تتعلق الأحاسيس الجامدة والمتخصصة في الفضائيات أو السوائل ، أو البعيد أو العميق ، مما يذكرنا في الطبيعة . بما هو ملوّن هكذا : المياه ، الأثير ، الأشياء البعيدة . البني هو أرضي . الأخضر يوحي بالنبات ، اذن على الألوان أن تكون متجانسة ، ومطابقة للشكل وفقاً لشروط مسبقة » . وفي « نشرة الحياة الفنية » ( ١٥ كانون الثاني ١٩٢٥ ) ، يقولان : « إن

اللوحة جهاز لادهاشنا . لذا هو يشير فينا سمفونية من الأحاسيس ، هي سمفونية تناغم هذه الأحاسيس التي تهز « الأنا » الواعية في كل منا . من هنا ، يمكننا ان نخلق اللوحة كما آلة ، انطلاقاً من العناصر الشكلية والملونة ، واعتبارها مثيرة لعملية محدّدة .

وتحضرنا هنا ، أمام هذه التعقيلية المعقّمة حيث لم تعد للحياة أية حصة ، هذه العبارة من رنوار : « النظريات لا تخلق لوحة جيدة ، بل غالباً ما تحبىء النقص في وسائل التعبير » .  
عام ١٩٢٠ ، أسس أوزانفان وجانّريه مجلة « الفكر الجديد » استمرت حتى ١٩٢٥ ، دافعا فيها عن مفاهيمها الفنية . وعام ١٩٢١ ، عرضا في غاليري دروييه تحت اسم « الفنانين الصفائين » . فكانت ، من أوزانفان : « طبيعة صامته » (١٩٢١) ومن جانّريه « طبيعة صامته » (١٩٢٢) و « طبيعة صامته لعدة أشياء » (١٩٢٣) . لكن الفنانين سرعان ما هربا من التيار الذي خلقاه ، ليشتهر جانّريه في الهندسة المعمارية تحت اسم لوكوربوزيه ، وليعود أوزانفان إلى معادلات أقلّ صعوبة ، فنقّذ عدة تزيينات جدارية ( « الأربعة العناصر » - ١٩٢٨ ، و « حياة » ١٩٣١ - ١٩٣٨ ) ونحا إلى بعض الرومنطيقية .

ونعتمد هذه الدراسة الموجزة عن واحد من أهم الحركات

الفنية في القرن العشرين ، بهذا القول من جان كاسو ، أمين  
متحف الفن الحديث في باريس عام ١٩٦٧ : « من الخطأ  
البحث في التكميلية عن مدرسة بحتة ، أي عن تطبيق نظرية ،  
وعن أكاديمية في العمل . فمن أبرز تبريراتها ، وأمجادها ، تنوع  
الفنانين الذين أسسوها وطوّروها . فهي أوجت إلى كل فنان بما  
يستخدم ليتوصل إلى تنمية فنه على هواه ، ووفق مزاجه الفني ،  
وبكلمة ؛ أن يشق طريق قدره » .



## فهرس

الفصل الأول	.. ماهي التكعيبة؟ .. ٥
الفصل الثاني	.. رواد التكعيبة .. ٣٣
الفصل الثالث	.. التكعيبة في تواريخها الرئيسية ٤٨
الفصل الرابع	.. خالقا التكعيبة: بابلويكاسو-
	جورج براك .. ٦٦
الفصل الخامس	.. المعارضون في الصالة ٤١ ... ٩٢
الفصل السادس	.. اتساع التكعيبة .. ١٠٤
الفصل السابع	.. الحركات التابعة للتكعيبة .. ١٢٣

منشورات عويدات ١٩٨٣/٨٢٦

**Maurice SÉRULLAZ**

# **LE CUBISME**

**Texte traduit en arabe**

**par**

**Henri ZOGHAIB**

**EDITIONS OUEIDAT**

**Beyrouth - Paris**



## زخرف علماء

- الأدب الرمزي / هنري بير (٢٧) .....
- الأسطورة / ك. ك. راثفين (١٠٣) .....
- تقنية السينما / لودوكا (١٦١) .....
- تقنية المسرح / فيليب فان تيغيم (٥٩) .....
- التلفزيون الملون / روبرت غيدبان (١٢٤) .....
- الجمالية عبر العصور / آتين سوريو (٧٠) .....
- الجمالية الموضوعية / اندريه ريسنلر (٧) .....
- الجمالية الاناركسية / هنري أرفون (٩١) .....
- الدراما والدرامة / س. و. داوسن (١٤٩) .....
- سوسيولوجيا الفن / جاز دوڤينيو (٢٠) .....
- سيكولوجيا الفن / جان بون ويير (١٣) .....
- علم الجمال / دني هويسمان (٥١) .....
- الفن الانطباعي / موريس سيرولا (٣١) .....
- فن التخطيط المدن / روبرت اوزيل (٧١) .....
- الفن التكميلي / موريس سيرولا (١٣٢) .....
- النقد الجمالي / اندريه ريشار (٦١) .....
- الكوميديا / مولين مرشنت (١٣٩) .....
- تاريخ السينما في العالم / جورج سادل .....

Bibliotheca Alexandrina



0249130